

HORST FASSEL

BÜHNEN-WELTEN
VOM 18.-20. JAHRHUNDERT.
DEUTSCHES THEATER
IN DEN PROVINZEN
DES HEUTIGEN RUMÄNIEN



PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ

Horst Fassel

Bühnen-Welten vom 18.-20. Jahrhundert

Deutsches Theater in den Provinzen des heutigen Rumänien

Mapamondul scenic din sec. al 18-lea până în sec. al 20-lea

Teatrul de limbă germană în provinciile României de azi

HORST FASSEL

Bühnen-Welten vom 18.-20. Jahrhundert

Deutsches Theater in den Provinzen des heutigen Rumänien

Mapamondul scenic din sec. al 18-lea până în sec. al 20-lea

Teatrul de limbă germană în provinciile României de azi

PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ

2020

Karl-Kurt-Klein-Reihe 3
Fakultät für Geschichte/ deutscher Studiengang
Institut für donauschwäbische Geschichte
und Landeskunde Tübingen
Deutsches Institut der Babeş-Bolyai
Universität Klausenburg
Hg. von Horst Fassel und Rudolf Gräf

Seria Karl-Kurt-Klein 3
Facultatea de istorie/linia germană
Institutul de istorie și civilizație
a șvabilor dunăreni Tübingen
Institutul German al Universității
Babeş-Bolyai din Cluj-Napoca
Edit. de Horst Fassel și Rudolf Gräf

ISBN 978-606-37-0880-0

© Horst Fassel, 2020.

Universitatea Babeş-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruța Săcelean
Str. Hasdeu nr.51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@ubbcluj.ro
<http://www.editura.ubbcluj.ro/>

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	7
1. Allgemeine Entwicklung	11
Deutsche Theaterlandschaften in Siebenbürgen und im Banat	11
Deutsches Theater auf dem Gebiet des heutigen Rumänien.....	30
Der Minderheitenstatus und seine Auswirkungen auf die deutschen Bühnen in Ost- und Südosteuropa im 20. Jahrhundert.....	40
Die Theaterunion zwischen Temeswar und Hermannstadt am Beispiel des Theaterdirektors Eduard Reimann (1843-1898).....	59
Das deutsche Theater als Forum der Selbstdarstellung der Banater Deutschen im 20. Jahrhundert.	75
Rumänisches und deutsches Theater 1917-1918 in Bukarest. Der Stellenwert der deutschen Klassiker	90
Zielsetzungen und Leistungspotential der deutschen Theatergruppe im Arbeitslager Makeevka im Donbas (1946-1949).....	104
„Unser deutsches Theater: gestern und heute.“ 250 Jahre deutsches Theater in Temeswar, 50 Jahre Deutsches Staatstheater.....	119
Theater um das Theater. Kultur- und Sprachvermittlung von der Bühne in Szekszárd, Temeswar, Hermannstadt und Almaty	136
2. Stadttheater.....	151
Das Cernowitzer deutsche Theater: Stationen einer Entwicklung	151
„Wer das Theater einmal anrührt, kann nicht mehr davon lassen“. Deutsches Bühnenleben in der Hauptstadt der Bukowina in der Zwischenkriegszeit	186
Balanceakt zwischen Wander- und Stadttheater. Der Theaterunternehmer Christoph Ludwig Seipp (1747-1793) in Preßburg und Hermannstadt	203
Das deutsche Theater in Lugosch.....	218
Beiträge zur Kronstädter Theatergeschichte.....	238
Ein deutsches Theater im Banat im vielsprachigen Umfeld. Das Beispiel Orawitza	247

3. Theaterdirektoren	301
Ein Wieland-Gegner als Theaterleiter in Preßburg, Temeswar und Hermannstadt: Christoph Ludwig Seipp	301
Theater als Kommunikationsmittel: Eduard Reimanns Tätigkeit in Temeswar	319
Die „verlorenen“ Söhne und Töchter – Deutsche Schauspieler aus dem Banat auf europäischen Bühnen	337
Das Czernowitzer Intermezzo des Theaterdirektors Wilhelm Popp vom deutschen Theater in Mährisch-Ostrau	346
 4. Dramatiker	 359
Franz Rheter und das siebenbürgisch-sächsische Schauspiel des 17. Jahrhunderts	359
„Das Theater war zu allen Zeiten ein Spiegel der Volksseele“. Adam Müller-Guttenbrunn und das Theater	373
Die verschiedenen Stufen des Vergessens. 100 Jahre nach der Geburt des Schriftstellers Franz Karl Franchy (1896-1996)	390
Exilerfahrungen und ihre literarische Umsetzung bei Franz Theodor Csokor	406
 Quellennachweis	 421

VORWORT

Im Jahre 2002 erschien als Nummer 1 der Karl-Kurt-Klein-Reihe ein Tagungsband zur Geschichte des deutschsprachigen Theaters in Südosteuropa im 20. Jahrhundert. Band 2 ging auf regionale literaturgeschichtliche Fragen ein. Beide Bände waren eine Gemeinschaftsarbeit des Germanistiklehrstuhl der Babeş-Bolyai-Universität und des Tübinger Instituts für donauschwäbischen Geschichte und Landeskunde. Der Namen Kleins wurde gewählt, weil er – besser als andere – die Verbundenheit regionaler (siebenbürgischer), nationaler und europäischer Traditionen repräsentieren kann und weil Klein, von 1939-1944 Professor in Klausenburg, danach in Innsbruck, die wissenschaftliche Zusammenarbeit zwischen Ost und West bis zu seinem Lebensende gefördert hat.

Seit 2003 ist kein weiterer Band der Buchreihe erschienen, so dass sich der deutschsprachige Studiengang der Klausenburger Fakultät für Geschichte zu der Initiative veranlasst sah, die begonnene Kooperation mit Tübingen fortzusetzen, was auch impliziert, dass man versuchen will, die Ergebnisse der regionalen historischen Forschung, nicht allein die mit sprachwissenschaftlichen und literaturwissenschaftlichen Zielsetzungen fortzusetzen. Da Klein seit seinen akademischen Jahren in Jassy und Klausenburg sich nicht ausschließlich als Linguist und als Literaturwissenschaftler sondern ebenso als Historiker betätigte (auch in seinen Innsbrucker Jahren wurde diese historiographische Linie fortgesetzt), war diese Kooperation zwischen Klausenburg und Tübingen Erfolg versprechend.

Die Zusammenarbeit zwischen dem deutschen Studiengang der Historiker und dem multidisziplinären Tübinger Institut wird dazu führen, dass sowohl die germanistischen als auch die historischen Arbeiten der Vorgänger in Sammelbänden vorgelegt werden (bei den Historikern die in Periodika erschienen Publikationen von Johann Heinrich Schwicker, Koloman Juhász, Leonhard Böhm, Leo Hoffmann u. a.; bei den Germanisten von Hugo Meltzl von Lomnitz, Gustav Kisch, Karl Kurt Klein, Harald Krasser), die dann die Tagungsbände und die neueren Vorhaben der Klausenburger und Tübinger Wissenschaftler vorlegen können.

In Klausenburg hat Rudolf Gräf die Herausgeberschaft übernommen, in Tübingen hat Horst Fassel seine Tätigkeit fortgesetzt. Der erste gemeinsame Band bietet einen Überblick über die Geschichte des deutschen Theaters in den Provinzen des heutigen Rumänien (in zwei Fällen: Czernowitz, Makeevka) wird auch auf die Zwischenkriegszeit bzw. auf die Zeit der Deportationen in die Sowjetunion eingegangen. Es soll angeregt werden, diese Recherchen fortzusetzen, die Fallbeispiele, die hier vorliegen, durch weitere zu ergänzen und diesen einen Aspekt einer historisch gewachsenen Multikulturalität in Rumänien zu belegen.

Da es in Klausenburg zwei Deutsche Institute gibt, ist zu erhoffen, dass sich diese an der Sammeltätigkeit und der Sichtung der historischen Vorstufen eines heute noch vorhandenen Kulturdialogs in Siebenbürgen/ Klausenburg und in Rumänien beteiligen, um eine zielstrebige und schnelle Aufarbeitung wichtiger Aspekte der Wissenschaftsgeschichte in Siebenbürgen/ Rumänien und speziell in Klausenburg zu ermöglichen.

Klausenburg/ Tübingen, 12. Juni 2007

Horst Fassel

Rudolf Gräf

Zum Geleit

Die hier vorgelegten Arbeiten sind zum größten Teil in sehr unterschiedlichen Sammelbänden und Periodika erschienen. Sie zusammen zu fassen und durch Ergänzungen und Korrekturen einiges zu aktualisieren, erscheint deshalb wichtig, weil sich – meist in der rumänischen Germanistik – das Interesse an regionalen Forschungsthemen zunehmend aktiver gestaltet. Auch die Geschichte des deutschen Theaters – oft allerdings beschränkt auf die letzten 50 Jahre des deutschsprachigen Berufstheaters in Hermannstadt und Temeswar – erscheint häufiger in den Arbeitsplänen der Germanisten Rumäniens. Diese Interesse weiterhin anzuregen und gleichzeitig auch die Möglichkeiten und Grenzen der theaterhistorischen Forschungen einzugehen (die in Westeuropa seit geraumer Zeit durch die Darstellung der Theaterereignisse, durch Modelle einer Event-bezogenen Darstellung ersetzt wurden), ist Absicht des vorliegenden Sammelbandes.

In Europa werden die Untersuchungen zum deutschsprachigen Theater außerhalb des deutschen Sprachraumes seit 1993 von der in Tallinn gegründeten Wissenschaftlichen Gesellschaft Thalia Germanica gefördert. Es hat sich dort – wie bei den älteren theatergeschichtlichen Vorhaben – gezeigt, dass es sich eigentlich zunächst um Versuche handelt, die Faktenlage zu eruieren, die bis heute unklar oder (sehr) lückenhaft ist. Dies gilt für alle Theaterformen, beginnend mit den unzulänglichen Informationen über regionale Schicksale des Wandertheaters bis hin zu Hof- und Stadttheatern, Landestheatern und im 20. Jahrhundert zu den deutschen Minderheitentheatern, die in Rumänien (Hermannstadt, Temeswar), in Kasachstan (Almaty) und Ungarn (Budapest, Szekszárd), in Südtirol (Bozen) bestehen oder früher wie heute Überlebensstrategien zu entwerfen hatten/haben.

Die Faktensammlung und Faktensichtung ist bei den Experten der deutschen Theater außerhalb des deutschen Sprachraumes bis heute ein wichtiges Anliegen. In manchen Fällen beschränkt man sich darauf, diese Fakten zu reproduzieren und nur im Ansatz oder in Form von Hypothesen entwicklungsgeschichtliche Abläufe zu vermuten. Besonders beliebt ist – weil durch zahlreiche Quellen gesichert – ein Überblick über die Entwicklung der Spielpläne bei den Stadt- und bei den Minderheitentheatern. Für solche Fallbeispiele bietet auch der vorliegende Band Beispiele. Dass allerdings die Beziehungen zu den anderssprachigen Kulturinstitutionen, die Abhängigkeit von kulturpolitischen Entscheidungen zu berücksichtigen sind, muss hinzugefügt werden. Außerdem wird sich die Hypothese von Paul S. Ulrich, aufgestellt anhand der Informationen über die Tätigkeit des Stadttheaters Temeswar (2004) um die Mitte des 19. Jahrhunderts: dass nämlich die Spielpläne des deutschen Sprachraums und die in Ost-, Südost- und Nordeuropa im 19. Jahrhundert weitgehend gleich (oder zumindest ähnlich sind), was die These vom Vorrang der Klassiker und der Lokalsujets anhand zahlreicher Einzelbeispiele belegen wird. Dies wird die theaterhistorischen Forschungen auf ein neues Thema bringen: auf den Bezug zwischen Repertoiregestaltung und Theaterkritik, auf die – implizite oder explizite Einwirkung des Publikums auf die Entscheidungen der Theatermacher. Sie ist bisher ungenügend dokumentiert und untersucht.

Was in dem vorliegenden Band auch nur angedeutet werden muss: die regionale Theatergeschichte müsste mehr als bisher das Zusammenwirken der Institution Theater und der daran beteiligten (Direktoren, DarstellerInnen, Regisseure, Bühnenbildner, Dramatiker) berücksichtigen. Einzelbeispiele werden in dieser Sammlung gegeben. In diese Richtung müssten weitere Untersuchungen laufen, die den – in unterschiedlichen Funktionen – Agierenden mehr Aufmerksamkeit schenkt, wobei die Bedeutung der Prinzipale, danach der Bühnenstars, zuletzt – nicht nur im Regietheater – die Rolle der Spielleiter in Abhängigkeit von den historischen Gegebenheiten beurteilt und beachtet werden müsste.

Ob und wie die Bühnenschriftsteller in regionalen Bezügen das Identitätsbewusstsein von Minderheitengruppen geprägt haben ist ein weiteres Desiderat der Forschung.

Damit diese Impulse auch eine interessierte Gruppe erreichen, wurden die zerstreut erschienenen Beiträge gesammelt, auch wenn sie noch weit von dem Endziel einer groß angelegten Geschichte des regionalen Vielsprachentheaters der einzelnen Regionen entfernt sind. Dass erst eine solche Zusammenschau der einzelnen Theaterentwicklung gerecht wird, ist unbestritten. Dass an dem Vorhaben viele Wissenschaftler mitwirken müssen, steht fest.

Für die Korrekturen, die von Andreas Fielsch und Barbara Schimmack (Tübingen) vorgenommen wurden, ebenso für die Unterstützung durch den Universitätsverlag Klausenburg habe ich zu danken.

H. F.

1. ALLGEMEINE ENTWICKLUNG

DEUTSCHE THEATERLANDSCHAFTEN IN SIEBENBÜRGEN UND IM BANAT

1. Vorbemerkung

Paul S. Ulrichs „Biographisches Verzeichnis für Theater, Tanz und Musik“ das über 100.000 Künstler und Künstlerinnen verzeichnet, kennt Adolph Th. Kainz, den „alten Humoristen“ nicht. Dieser hat in der angesehenen Leipziger „Allgemeinen Theater-Chronik“ publiziert und sich zu Fragen der Theaterentwicklung im deutschsprachigen Raum geäußert. Im Jahre 1859 schrieb Kainz über seine Reise von Wien nach Temeswar, Hermannstadt und Bukarest. Er hatte die Reise unternommen, um im Banat, in Siebenbürgen oder in der Walachei die Direktion eines Stadttheaters zu übernehmen oder eine Zeitschrift herauszugeben. Seine Pläne konnte Kainz nicht verwirklichen, und erst nach seiner Rückkehr nach Wien fand er als Übersetzer eine mäßig honorierte Beschäftigung.

Seine Reise fand statt, als es in den rumänischen Fürstentümern der Walachei und der Moldau gäbe, weil dort der „serbische Fürst“ (so Kainz!) Cuza zum Herrscher beider Fürstentümer gewählt worden war. Aber uns geht es ausschließlich um die Anmerkungen zum Zustand des deutschen Theaters. Kainz übte Kritik an Wiener Theatern, war auch in Preßburg unzufrieden und teilt uns mit, daß das deutsche Theater in Pest, einst Europas größtes Theater, nicht mehr das ist, was es früher war. In Bukarest und Craiova glaubt Kainz nicht an die Chancen irgend eines Theaters, und in Hermannstadt und Kronstadt ist Kainz von dem, was ihm geboten wurde, sehr enttäuscht. Daß sich Hugo Preuß mit seinem Ensemble im siebenbürgischen Deva eher schlecht als recht durchschlägt, wird vermerkt; im Banat ist dem Berichterstatte das deutsche Theater von Lugosch nicht bekannt, aber in Temeswar fand er ein Bühnenleben, das einiges zu bieten hatte. Deshalb wird über Temeswar auch ausführlicher berichtet, was nicht heißt, daß der Reiseschriftsteller von Land und Leuten begeistert war.

Wir versuchen, anhand weniger Beispiele die Betrachterperspektive von Kainz zu kennzeichnen. „Kronstadt kann man von der Zinne, einem über 1000 Fuß hohen steilen Berg ganz übersehen – die Stadt hat regelmäßige Straßen, und wenn man eine Laterne mitnimmt, so entdeckt man auch abends hier und da den Versuch einer Straßenbeleuchtung; es hat 25.000 Einwohner, worunter mehrere Banquerottiers (1858 30 Stück), liegt am südlichen Ende des Burzenlandes, wo die Welt mit Brettern verschlagen ist. Wenn einst eine Eisenbahn bis zum Schwarzen Meere gehen wird, so hat es eine schöne Zukunft... Am kränkesten ist die Theaterkasse. Die Kronstädter sind stolz. Alles, was sie besitzen, ist das Größte: Die größte Stadt, das größte Thor, die größte Glocke; eine Sage erzählt, sie sollen auch die größte Baßgeige gehabt haben.“ (Kainz, 146).

In Hermannstadt und Kronstadt traf Kainz den gleichen Theaterdirektor: Wilhelm Schulz. In beiden Städten hatte dieser Pleite gemacht. Wie es in Hermannstadt aussah, das

damals mit 16.268 Einwohnern eine mittelgroße Stadt war, liest sich bei Kainz wie folgt: „Die Quartiere sind fürchterlich theuer und ist es Sitte, daß sich der Fremde die Möbeln selber mitbringt, da vermuthlich 1849 die Kosaken alle Betten mitgenommen; aber der Wein ist gut, besonders wenn der Wirth das Wasserhineischütten dem Gaste überläßt. Da man sich hier schon der Türkei nähert, so gibt es Viele, die nebst ihrer angetrauten Frau noch wenigstens eine Schauspielerin lieben. Bei den Türken, die Hermannstadt mehr und öfter belagerten, als das Publikum die jetzige Theaterkasse, hieß es, der rothen Backsteine wegen, die rote Stadt... Das Theater ist ganz in einem Winkel versteckt, daher kein Wunder, wenn es das Publikum oft Wochen lang nicht findet, besonders wenn die Zettel, wie es gar häufig geschieht, erst um vier Uhr nachmittags ausgetragen werden. Das Geschäft wird mit großer Umsicht geleitet, auf jeden Schauspieler kommen vier Regisseure...“ (Kainz, S.134). Über die Aufführungen selbst und über die Schauspieler erfahren wir wenig Erfreuliches. „Hr. Neudolt, eine der vollsten Tenorstimmen, versteht auch zu singen, steht aber unbeweglich wie der Stock im Eisen und da er bereits ein Jahrzehnt beim Theater ist, so legt sich dieser fehler wohl nie. Hajek, Baß, kraftvolle Stimme, aber kein Anschlag, keine Schule und da er zu sehr für sich eingenommen ist, auch kein Fleiß. Hr. Schwarz kam eben frisch gebacken von seinem Herrn Lehrer aus Prag, wo die Sänger fabriziert werden und hat sich noch nicht entschlossen, ob er Bariton oder Baß werden will... Direktor Schulz ist ein würdiger Schauspieler, der die Klassizität liebt - wenn er spielt, hat das Publikum kein recht auf Nachtruhe und die Behörde auf Polizeistunde; er sieht imposant aus, erinnert an Kunz in seiner Blüthezeit, aber sein Tell, Wallenstein werden bei seiner Auffassung gemüthliche Hausväter – „Mutterl, was kochen wir morgen,“ hört man aus jedem Satz.“ (Kainz, S. 134, 146).

Auf dem Weg von Hermannstadt nach Temeswar „leistet die Straße, was Schlechtigkeit angeht, Großartiges“ (Kainz, S. 133), das Banat ist „ein ungesundes Melonenland“, dessen Hauptstadt Temeswar „sich selbst ausspottend „Klein-Wien“ nennt“, hat ein recht gutes Theater, in dem Fräulein Hanno, Silva-Reichmann, Carl Friese brillierten. Dem Theaterunternehmer, Herrn Szabó, war auferlegt worden, die Arena im Stadtviertel Fabrik zu renovieren: „er muß alle Sperrsitze zu Fauteuils umgestalten und roth tapezieren, eine Meißnerische Heizung einführen, den Dachstuhl verstukatur, das Podium neu herstellen lassen, den Tanzsaal frisch parketieren“ (Kainz, S. 370).

Die humoristische Erzählweise von Kainz läßt erkennen, daß er seinem Unmut, freien Lauf läßt, weil er seine Reise ohne sichtbare Erfolge abschloß. Die besichtigten Orte sind alle mit Mängeln und Unannehmlichkeiten im Überfluß ausgestattet, und die Leistung der einzelnen Theatergesellschaften und der Bühnenkünstler lassen zu wünschen übrig. Das entspricht dem Klischee, daß man in der Provinz nichts Gutes vorfindet, läßt aber auch der Überzeugung des Reisenden genügend Raum, daß er selbst alles selbstverständlich besser hätte machen können.

Heute kann man erkennen, daß die Reiseschwierigkeiten – schlechte Straßen, unbequeme Hotels, ungenügende Dienstleistungen – weiterhin vorhanden sind. Aber ebenso gibt es noch deutsches Theater in Siebenbürgen und im Banat. In Siebenbürgen spätestens seit dem 16. Jahrhundert, im Banat seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Daß man dieses Theater in Deva oder Kronstadt nicht mehr antrifft, dagegen noch immer in Hermannstadt und Temeswar, läßt fragen, welche Funktion es heute noch erfüllt: bloße Unterhaltung wie 1859 oder aber Identitätsnachweis für die deutsche Minderheitenkultur in Rumänien? Wenn wir zunächst auf Besonderheiten hinweisen, die in der Entwicklung des deutschen Theaters kaum Vergleichbares vorzuweisen haben, dann geschieht dies nicht, um im Anschluß an den Reisenden des Jahres 1859 Kritik zu üben:

- a. In Rumänien gibt es die beiden deutschen Theater in Hermannstadt und Temeswar, die beide über gut ausgebildete Schauspieler verfügen, die aber beide so gut wie kein Publikum haben. Der Exodus der deutschen Minderheit hat zu dieser seltenen Situation geführt.
- b. In Orawitza steht das 1817 erbaute älteste noch intakte Theatergebäude Rumäniens. Es ist der Stolz der Region und wird als Miniaturausgabe des alten Wiener Hofburgtheaters bezeichnet. In diesem Theatergebäude wird seit fünfzig Jahren kein Theater gespielt. Ein Theatergebäude als Mittelpunkt von Erinnerungen, als Museum, ist eine Besonderheit, vor allem wenn man bedenkt, daß in der Theatergeschichte Rumäniens von der großen Bedeutung dieses Gebäudes für die landeseigene Theatergeschichte die Rede ist, die auch früher nicht feststellbar ist. Ein zweiter Gemeinplatz der Theatergeschichte ist, daß in dem Theater regelmäßig Aufführungen in drei Sprachen aufgeführt wurden bzw. in einer einzigen Abendvorstellung.
- c. In Hermannstadt wird an der Ruine des 1778 erbauten ehemaligen Hochmeisterschen Stadttheaters gearbeitet. Bei der schwierigen Haushaltslage der Stadt und des Landes ist damit zu rechnen, daß in den nächsten Jahren in Hermannstadt der Mythos des landesweit ältesten Theaters aufleben kann.

In Arad, wo 1817 ein Theatergebäude als Anbau eines Wirtshauses entstand, gibt es ebenfalls Pläne, dieses Gebäude wieder aufzubauen. Man kehrt zu einer längst zu Ende gegangenen Geschichte zurück, errichtet baufrische Architekturzeichen und will eine Vergangenheit neu gestalten, von der man sich früher distanzierte.

Was ebenso vorweggenommen werden muß: in Siebenbürgen und im Banat gab und gibt es deutsches Theater. Bis 1918 war dieses in das Theaterleben der k.u.k.-Monarchie eingebunden, nach 1918 hat es sich als Minderheiteninstitution in Rumänien weiterentwickelt. Zwischen beiden Gebieten und einzelnen Städten - bei Kainz waren es Hermannstadt und Kronstadt - gab es seit dem 18. Jahrhundert einen Kulturaustausch, der im Bereich des Theaters enger war als in der schönen Literatur, der bildenden Kunst oder im Bildungswesen.

II. Das deutsche Theater in Siebenbürgen und im Banat

1. Historische Voraussetzungen

Siebenbürgen und das Banat haben eine wechselvolle und - in großen Zügen - unterschiedliche Geschichte durchlaufen. Siebenbürgen war oft Bestandteil von größeren Staatengebilden: in Dazien, im Königreich Ungarn, in Rumänien. Aber es hat auch Perioden relativer oder tatsächlicher Eigenständigkeit aufzuweisen: das Fürstentum Siebenbürgen war, um ein Beispiel zu nennen, im 16. und 17. Jahrhundert unabhängig, pflegte - was auch damals nicht selbstverständlich war - religiöse Toleranz und war am Westfälischen Frieden (1648) beteiligt.

Ähnliches kann man vom Banat nicht behaupten: das Banat war immer bloß eine Verwaltungseinheit eines Staatsgebildes. Bis 1552 gehörte es zum Königreich Ungarn, bis 1718 zum Osmanischen Reich. Bis 1778 wurde es von Wien aus regiert, bis 1849 und von 1860 bis 1918 gehörte es zur ungarischen Reichshälfte der Doppelmonarchie. 1849-1860 war es als Temescher Banat gemeinsam mit der Serbischen Woiwodschaft eine Verwaltungseinheit, und nach 1920 wurde es unter Ungarn, Jugoslawien und Rumänien aufgeteilt.

Diese Zugehörigkeit zu größeren Staatsgebilden läßt eine - auch kulturelle - Autonomie Siebenbürgens und des Banats als eher unwahrscheinlich erscheinen, schließt aber regionale Besonderheiten nicht aus. In erster Linie jedoch muß für die beiden Vielvölkergebiete das Eingebundensein in größere politische und kulturelle Strukturen beachtet werden.

Es kann behauptet werden, daß sowohl Siebenbürgen als auch das Banat, als Randgebiete der jeweiligen Staaten mitunter eine herausragende Rolle gespielt haben: Siebenbürgen im Mittelalter als Schutzwall vor verschiedenen Einfällen aus dem Osten und Südosten, das Banat seit dem 18. Jahrhundert als Teil der Militärgrenze gegen die schwächer werdende türkische Großmacht. Das Bewußtsein dieser besonderen Rolle hat die Mentalität der Bewohner beeinflußt.

Zu Festlegung einer kulturellen Eigenständigkeit ist es in Ansätzen ebenfalls gekommen: 1924 erschien im siebenbürgischen Klausenburg die viersprachige Zeitschrift „Cultura“ als Exponentin des sogenannten Transilvanismus. Sie wurde von den Vertretern der drei größten Bevölkerungsgruppen in Siebenbürgen - der Rumänen, Ungarn und Siebenbürger Sachsen - in deren Sprachen ediert¹ und sollte die gewachsenen Gemeinsamkeiten herausstellen. Allerdings brachte es die von Sextil Puscariu² geleitete Zeitschrift auf ganze 4 Nummern, aber der Transilvanismus und die Vorstellung von einem Homo transilvanus haben das Periodikum überdauert. Im Banat gab es zwar - nicht nur vor Trianon - die Vorstellung von einer Banater Republik, aber auf eine kulturelle Eigenständigkeit geht erst die 1997 gegründete Vereinigung Temeswarer Universitätslehrer ein, die sich „A treia Europa“ (Das dritte Europa) nennt und in einer Orient/Okzident-Symbiose die regionale Besonderheit des Banats definieren will.

2. Der Stellenwert des Theaters

Siebenbürgen und das Banat sind Vielvölkergebiete. Für das deutsche Theater heißt dies, daß es sich neben den Theatereinrichtungen der Nachbarn behaupten muß und keine Monopolstellung einnehmen konnte und kann. Das ist zunächst nichts Besonderes, denn in Westeuropa gab es - bis zum 19. Jahrhundert - ein Nebeneinander von Theatertruppen: von englischen und italienischen Komödianten, von französischen und italienischen Operntruppen, von skandinavischen und niederländischen Wandertheatern. Allerdings hat sich diese sprachliche Vielfalt, diese Internationalität - die durch die allseits beliebte Commedia dell'arte auch sprachenübergreifend und als allgemein verbindende Kulturinstanz wirksam war - seit dem Ende des 18. Jahrhunderts in Richtung einsprachiger Nationaltheater entwickelt. Das Nationaltheater - als Identitätsstifter, als Grundlage für eine nationale Werteordnung - war zunächst der Gegenpol für die internationalistische Bühnentätigkeit. Daß erst das Nationaltheater als Schaubühne eine moralische Anstalt werden konnte, steht außer Zweifel. Ebenso führte seine Entwicklung dazu, daß neue Wege einer Kulturen und Völker übergreifende Kommunikation gefunden werden mußten. Dazu trugen diejenigen deutschen Bühnen bei, die sich in Grenz- oder Vielvölkergebieten am besten für den anstehenden Dialog eigneten. Zu diesen Theatereinrichtungen gehörten auch die deutschen Theater in Siebenbürgen und im Banat.

¹ Außerdem wurde das Französische als Sprache europäischer Verständigung verwendet.

² Er hatte in Leipzig studiert.

3. Besonderheiten der Regionaltheater in Siebenbürgen und im Banat

Die deutschen Theatereinrichtungen in Siebenbürgen und im Banat waren und sind fester Bestandteil einer deutschen Regionalkultur. Im Unterschied zu anderen Elementen des Kulturlebens bedarf es im Falle des Theater einer festen organisatorischen Struktur, einer Institution, die es bewerkstelligen kann, daß die Umsetzung von dramatischen Texten zu einem vieldimensionalen Bühnenwerk erfolgt, was voraussetzt, daß sowohl die technischen als auch die darstellerischen Einzelelemente aufeinander abgestimmt werden müssen. Eine Verwaltung, die Organisatorisches, Technisches, die ein Zusammenwirken der Einzelkünstler gewährleistet, entsteht nicht von heute auf morgen. Deshalb ist die Theaterentwicklung - auch in Siebenbürgen und im Banat - der Herausbildung einer deutschsprachigen Presse, eines schöngeistigen Schrifttums, einer bildenden Kunst hinterhergehinkt. Erreicht werden mußte zunächst die gesellschaftliche Akzeptanz für die Darsteller und für das Dargestellte, weil das Theater lange Zeit vom Standpunkt bürgerlicher Moralvorstellungen und ästhetischer Werthierarchien als fragwürdig betrachtet wurde.

In der Provinz gab es allerdings schon früh eine Legitimation durch das Prestige des Zentrums. Weil Berlin und Wien als Theaterstädte Modelle lieferten, fiel es im 18. Jahrhundert den Provinzlern in Siebenbürgen und im Banat nicht schwer, nachzuahmen, was als hauptstädtisch und damit als vornehm und gut betrachtet wurde. Ist demnach das deutsche Regionaltheater in Südosteuropa bloß eine Imitation der zentralen Vorbilder? Wohl kaum, wenn man einige der wichtigen Elemente dieses Theaters in Betracht zieht.

1. Das Theatergebäude

Es ist kein Zufall gewesen, daß in Siebenbürgen und im Banat recht früh Theatergebäude entstanden. Es gab sie in Städten, denn die Theaterentwicklung in beiden Provinzen war zunächst urbaner Prägung. Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fanden auf dem Land Vereinsbildungen statt, die auch dort die Theatertätigkeit anregten. Das Schultheater - in Siebenbürgen seit den Schulgesetzen des Reformators Johannes Honterus (1543) ein fester Bestandteil dieser Bildungseinrichtungen - erlebte erst im 20. Jahrhundert einen neuen Höhepunkt, der mit den frühen Anfängen so gut wie nichts mehr zu tun hat.

Wir beschränken uns auf Einzelbeispiele: schon im Jahre 1767 gab es in Temeswar das erste Theatergebäude. Es entstand, als dem Sitz des serbischen Stadtmagistrats ein Theatersaal eingebaut wurde. Bis 1793 wurde dieses Theatergebäude häufig um- und ausgebaut. Es blieb bis 1870 Standort des deutschen Stadttheaters. In Hermannstadt ließ der Buchdrucker Martin Hochmeister im Jahre 1788 ein Theatergebäude errichten, das - trotz mancher Änderungen und Mißgeschicke - bis 1940 bestand, als es einem Brand zum Opfer fiel. Seit mehreren Jahren wird daran gearbeitet, das Theatergebäude in seiner ursprünglichen Form wiederzuerrichten.

Die beiden erwähnten Theater befanden sich in den jeweiligen Hauptstädten: in der Banater Hauptstadt, gleichzeitig Sitz der Militär- und Zivilbehörden und in der siebenbürgischen Hauptstadt, die 1790 nach Klausenburg verlegt wurde. Weil das Schauspiel - für Militär und Beamte - erst recht spät Bestandteil des gesellschaftlichen Alltags wurde, ist es nicht verwunderlich, daß sowohl in Temeswar - wo sich das Theater zwar unweit des Festungsmittelpunktes mit den repräsentativen katholischen und orthodoxen Kirchen, Bischofssitzen und dem Sitz der Verwaltung und des Gouverneurs befand - als auch in Hermannstadt, wo das Theater an der Stadtmauer zentrumsfern lag, noch nicht

Repräsentationsmittelpunkt sein konnte. In Arad, Orawitza, Groß-Betschkerek, wo im frühen 19. Jahrhundert Theatergebäude entstanden, war es ähnlich. Auch die Architektur der betreffenden Theater ist unauffällig und entspricht keineswegs einem regionalen und schon gar nicht einem europäischen Schönheitsideal.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es schon ganz andere Voraussetzungen. Die Theater hatten sich als Multiplikatoren nationaler und ethnischer Identität erwiesen und wurden im jeweiligen Stadtbild Zentren eines neuen Weltbildes. Sie mußten den Reichtum der Kommune widerspiegeln und durften deshalb nur von den Besten entworfen und durchgeführt werden. Die Besten aber befanden sich im jeweiligen Ausstrahlungsmittelpunkt, und der war für Südosteuropa Wien. Es gehört zu den Augenfälligkeiten einer europäischen Kulturverbundenheit, wie sich die fünfzig Theater der Wiener Architektenfirma Fellner & Helmer von Hamburg bis Odessa behaupten. Neurenaissance und Neubarock prägen die zentral gelegenen Stadttheater in Großwardein und Klausenburg (Siebenbürgen), in Temeswar (Banat), aber ebenso in Agram (Zagreb), Szegedin (Szeged), Kecskemét (Ungarn) oder in Jassy (Rumänien), Czernowitz und Odessa (Ukraine).

Diese Architekturzeichen, die Nachbarschaften stiften - zwischen dem Wiener Treumann-Theater und dem Temeswarer Franz-Joseph-Theater, zwischen Fürth und Czernowitz³ - verweisen auf die größere Einheit. Im heutigen Rumänien, das noch immerhin über 4 Fellner & Helmer Theater verfügt, ist damit eine europäische Komponente übriggeblieben. Was allerdings auffällt: in keinem dieser Theater spielte nach 1899 ein deutsches Minderheitentheater. Die repräsentativen Bauten waren und sind den Theatereinrichtungen der Staatsvölker vorbehalten geblieben.

In Temeswar bildete sich um das Theatergebäude herum ein neues Stadtzentrum, als die Festung geschleift wurde. Im heutigen „neuen“ Stadtzentrum bildet das Theatergebäude gemeinsam mit dem Denkmal der römischen Wölfin und der rumänisch-orthodoxen Kathedrale die „rumänische“ Architekturkomponente. Sie wird flankiert von den Gebäuden der ungarischen Sezession, der „ungarischen“ Komponente, so wie im „alten“ Zentrum die serbische und die deutsche Bischofskirche die jeweils ethnische Architekturkomponente darstellen. Dieses Nebeneinander war allerdings erst durch den Theaterbrand des Jahres 1920 möglich geworden: anstelle der Fellner & Helmer-Fassade hatte nach dem Brand der Bukarester Architekt Duiliu Marcu eine neubyzantinische, „rumänische“ Theaterform entworfen, die - sieht man von den erhaltenen Seitenflügeln der Fellner & Helmer-Zeit ab, die neubarocken Formen beseitigt hat.

Die zunehmende Bedeutung des Theaters im sozialen Gefüge läßt sich an den erwähnten Fellner & Helmer-Bauten erkennen, deren Zentralität sie im Stadtbild hervorhebt. Allerdings sind durch diese exponierte Stellung die Theatergebäude und die damit verbundenen Einrichtungen von der Politik vereinnahmt worden. Die deutschen Theater wurden schrittweise aus diesen Prachtbauten verdrängt. Dazu paßt, daß heute in Temeswar sowohl das deutsche als auch das ungarische Theater nur im Nebengebäude auftreten, weil das Hauptgebäude der rumänischen Oper und dem rumänischen Theater gehört. Wie schnell sich Zuordnungen ändern können, zeigt Czernowitz: dort wurde 1922 das ehemals deutsche Stadttheater durch das rumänische Nationaltheater ersetzt, 1944 verschwand dieses, und das ukrainische Staatstheater hielt seinen Einzug in dem - von zahlreichen Wechselfällen mitgenommenen - Fellner & Helmer-Bau.

³ Das Stadttheater Czernowitz wurde 1907 dem Fürther Theater nachgebaut.

Europäisches Aussehen und nationale oder regionale Inhalte: man kann sie beide vorfinden und mit neuem Leben erfüllen. Auffallend ist, daß man in siebenbürgischen Städten keine besonderen Theatergebäude antrifft: nicht in Kronstadt, wo bis zum Stadtbrand im Jahre 1688 das Rathaus Spielort für Barockaufführungen war, nicht in Bistritz, wo es kein Stadttheater gab, auch in Schäßburg oder Mediasch nicht. Es gab dort überall deutsches Theaterraufführungen, aber diese wurden in bestehenden öffentlichen Gebäuden dargeboten. Diese - sieht man von Hermannstadt ab - architektonische Enthaltsamkeit wurde ergänzt durch die schlechte Beheizbarkeit der improvisierten Theatersäle: bis weit in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts zogen es die Schauspielertruppen vor, in Siebenbürgen vor allem im Sommer zu spielen und im Banat und in Zentralungarn im Winter ihre Zelte aufzuschlagen.

Nicht bloß die Renommierfirma von Fellner & Helmer ließ die Theater in Südosteuropa augenfällig erscheinen: im ungarischen Pest (das Banat und Siebenbürgen gehörten damals zum Königreich Ungarn) wurde 1813 das größte Theater Europas mit 3.000 Plätzen eröffnet, und im Jahre 1855 erbaute der Theaterdirektor Friedrich Strampfer ein Sommertheater in Temeswar, eine sogenannte Arena, die über 2.000 Zuschauer aufnehmen konnte. Das waren Dimensionen, die auch dem europäischen Vergleich standhielten.

2. Die Theaterleiter

Die frühe Theaterentwicklung hängt mit der Tätigkeit durchsetzungsfähiger Prinzipale zusammen, die den bunt zusammengewürfelten Haufen der Darsteller und Truppenmitglieder durch alle finanziellen und politischen Wirrnisse zu einer adäquaten Gesamtdarstellung zu steuern hatten. Als 1767 in Hamburg das deutsche Nationaltheater seine ersten Schritte unternahm, gab es in Siebenbürgen und im Banat eine Schauspielertruppe, deren Prinzipalin, Gertrud Bodenburger, später von Theaterhistorikern die „siebenbürgische Neuberin“ genannt wurde. Daß man durch den Vergleich den Bezug zur binnendeutschen Theatertradition hervorstreichen wollte, ist offensichtlich; dazu paßt, daß mit Karl Brockmann - einem späteren Hofburgtheaterschauspieler - auch ein Spitzendarsteller zur Verfügung stand. Aber das „regelmäßige“ Schauspiel wurde von Benedikt Cremeri in Temeswar eingeführt, und die sicherlich faszinierendste Persönlichkeit im 18. Jahrhundert war in Siebenbürgen und im Banat Christoph Ludwig Seipp, der im ungarischen Esterházy als erster Shakespeares „Julius Cäsar“ übersetzt und aufgeführt hatte, was ihm eine Fehde mit dem berühmteren Shakespeare-Übersetzer Wieland eintrug. Seipp, der als erster Lessings „Nathan der Weise“ mit Erfolg einstudierte⁴, wollte bewußt ausschließlich in der Provinz tätig sein. In Preßburg, Hermannstadt und Temeswar ließ er am häufigsten auftreten. Er war bestrebt, Lessings Reformansätze im praktischen Theateralltag durchzusetzen. Dazu brauchte er ein festes Stadttheater, nicht aber das unentwegte Unterwegsein zwischen den drei erwähnten (und anderen) Spielorten. 1788 schien Seipps Vorhaben zu gelingen: das Hochmeistersche Theater in Hermannstadt war als Stadttheater konzipiert, in der „Siebenbürgischen Quartalschrift“ (1790 ff.) konnte Seipp seine Vorstellungen von einem deutschen Nationaltheater entwerfen, seine eigenen Stücke⁵ und die Repertoirestücke der deutschen, englischen und spanischen Bühnenliteratur waren Komponenten der angestrebten Reform. Auch war zu hoffen, daß die erste südosteuropäische Theaterzeitschrift, das Hermannstädter

⁴ Der Mißerfolg der Berliner Uraufführung ist bekannt.

⁵ Vor allem die Bearbeitung des ESSEX-Stoffes nach den Vorgaben von LESSINGS "Hamburgischer Dramaturgie".

„Theatral Wochenblatt“ (1778) zu neuem Leben erweckt wird. Nach zwei Jahren war Seipps Vorhaben gescheitert: als die Militärs und die Beamten Hermannstadt verließen und in die neue Hauptstadt Siebenbürgens - nach Klausenburg - umzogen, konnte das hoffnungsfrohe Stadtheater zunächst nur noch ein bescheidenes Dasein fristen. Seipp zog sich nach Preßburg zurück, wo er an frühere Erfolge nicht mehr anzuknüpfen vermochte.

Das eine Beispiel zeigt, daß die großen Theaterreformen des 18. Jahrhunderts an Siebenbürgen und dem Banat nicht spurlos vorbeigingen, daß jedoch die Verwirklichung größerer Vorhaben oft durch politische Veränderungen verhindert werden konnten.

Auch im 19. Jahrhundert gab es erfolgreiche Theaterleiter in beiden Provinzen. Sie kamen oft zufällig aus den Zentren, wie beispielsweise Ignaz Franz Castelli, der 1809 Wien verlassen mußte und auf der Flucht vor Napoleon kurze Zeit in Temeswar das Stadtheater leitete, wo es u.a. zur Aufführung seines Stücks „Temeswar, das kleine Wien“ kam. Die Direktion, die Temeswar und Hermannstadt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts lange und erfolgreich miteinander verband, waren Franz Herzog und Baptist Hirschfeld. Ihnen sind zwei Fachzeitschriften in Temeswar⁶ zu verdanken, ebenso konsquente gestaltete Spielzeiten und neue Bühnenwerke - z.B. von Hirschfeld -, die jedoch keinen Regionalbezug aufweisen und bis heute in den Archiven der Theater in Budapest und Preßburg ruhen.

Die allgemeine Tendenz bis 1848 war, daß Theaterdirektoren aus dem Westen nach Siebenbürgen und ins Banat kamen und sich danach bemühten, in die Zentren Wien und Berlin zurückzukehren. Wenn das nicht gelang, begnügte man sich mit Pest - nach Wien die zweite Bezugsgröße - oder Preßburg, dem Vorhof Wiens. Dies gilt auch für Eduard Kreibitz, dem Hermannstadt viel verdankt. In Hermannstadt debütierte Kreibitz 1828 als Schauspieler. Ab 1838 war er Leiter des Stadtheaters in Hermannstadt, das er von 1842 bis 1848 gemeinsame mit Carl Philipp Nötzl leitete. Nach dessen Tod war Kreibitz bis 1852 Theaterleiter in Hermannstadt und Temeswar, ab 1852 nur noch in Hermannstadt. Er verließ Siebenbürgen, um in Preßburg und zuletzt in Prag Erfolge zu erzielen. Sieht man von einem stabilen Spielplan ab, in welchem Lustspiele, Schwänke und vorherrschten, hat Kreibitz vor allem durch Gastspiele namhafter Künstler aus dem deutschen Sprachraum für gute Aufführungen gesorgt. Er galt in Ungarn als einer der besten Schauspieler und Spielleiter seiner Zeit.

In Temeswar war von 1842 bis 1848 Alexander Schmid tätig, der zuvor das deutsche Theater von Ofen geleitet hatte. Ihm sind Spielzeiten der Temeswarer Gesellschaft in Raab und Ödenburg zu verdanken, ebenso vor allem gute Opernaufführungen mit Künstlern aus Wien, Salzburg, Prag und Pest. Wie Kreibitz verließ er die südöstliche Wirkungsstätte, um in Österreich neue Herausforderungen zu suchen.

Nach 1848 war der durch Kreibitz, Nötzl und Schmid erreichte qualitative Aufschwung so offensichtlich, daß die Theaterrichtoren aus Siebenbürgen und dem Banat von deutschen und österreichischen Bühnen umworben wurden. Friedrich Strampfer, von 1852 in Temeswar, Hermannstadt und Preßburg tätig, wurde 1862 Direktor des Theaters an der Wien, und sein Temeswarer Hauptspielleiter Max Steiner wurde am gleichen Wiener Theater sein Nachfolger. Eduard Reimann, 1862 zusammen mit Josef Clement aus Troppau nach Temeswar gekommen, war dort und in Hermannstadt mit Opernaufführungen und Ausstattungsstücken Publikumsbeliebter, bevor er 1870 (bis zu seinem Tod im Jahre 1898)

⁶ "Notizen" und "Thalia".

die Leitung des Würzburger Stadttheater übernahm und in Bad Kissingen ein Kurtheater gründete.

Die Akzeptanz der Theaterleiter, die aus dem Südosten Europas in renommierte Theatereinrichtungen im deutschen Sprachraum verpflichtet wurden, läßt Rückschlüsse auf die Leistungen in Siebenbürgen und im Banat zu.

Diese Feststellung läßt sich auch durch eine weitere ergänzen: in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es einige Fälle, in denen bekannte Theaterfachleute aus Westeuropa Engagements in der südungarischen Provinz annahmen: Max Kmentt aus Preßburg, der in Temeswar und Hermannstadt 1881-1884 aktiv wurde, ist ein Beispiel dafür. Daß der Dirigent Bruno Walter seinerseits seine erste Spielzeit abwechselnd in Preßburg und Temeswar verbrachte, hat mit der Leistungsstärke des Temeswarer Ensembles nichts zu tun.

Die Kontinuität der starken Persönlichkeiten an der Spitze der deutschen Theater in Siebenbürgen und im Banat hört 1918 zwar nicht auf, wenn man an Gust Ongyerth, den Direktor des Deutschen Landestheaters (1933-1944), denkt. Aber weder Wilhelm Popp, der schon 1914 zum Theaterleiter in Czernowitz erkoren worden war, aber erst von 1919 bis 1923 in Rumänien war, wo er auch in Hermannstadt und Kronstadt (1922-23) Spielzeiten einplante, noch Ongyerth waren in Deutschland und Österreich bekannt. Popp erreichte lediglich, daß er in Mährisch-Ostau bis 1925 aktiv bleiben konnte, Ongyerth wurde nach 1945 von der Exl-Bühne akzeptiert.

Nach 1945 gab es in Hermannstadt und Temeswar Theaterdirektoren, die im deutschen Sprachraum oft nicht einmal namentlich bekannt waren und die - auch wegen des Eisernen Vorhangs - kaum Möglichkeiten hatten, das binnendeutsche Theaterleben aus eigener Anschauung kennenzulernen. Die Folge war verständlicherweise ein Verharren in Aufführungsmustern früherer Zeitabschnitte. Wenn wir bloß auf die Berufsbilder der Theaterleiter von Temeswar eingehen: Rudolf Schati (1953-65) hatte bei Gust Ongyerth das Bühnenhandwerk erlernt, Johann Szekler war KP-Funktionär, Bruno Würtz hatte Philosophie und Marxismus studiert, Hans Linder schloß sein Germanistikstudium ab, als er längst Theaterleiter war, die heutige Direktorin, Ildiko Jarcsek-Zamfirescu ist Absolventin der deutschen Schauspielklasse der Bukerester Schauspielakademie.

3. Die Schauspieler/innen

In Siebenbürgen und im Banat hat es keinen Garrick gegeben und keinen Lichtenberg, der über dessen Leistungen berichtet hätte. Gleichwohl sind in beiden Provinzen namhafte Schauspieler aufgetreten, manche stammen aus diesen Gegenden. Im 18. Jahrhundert waren von Schröder bis Iffland Persönlichkeiten am Werk, die keine Wege scheuten. Karoline Neubers Rußlandgastspiel ist in bester Erinnerung. Ihr siebenbürgische Pendant, Gertrud Bodenburg (1741-1781), in Wien geboren, in Warschau gestorben, war ebenfalls häufig unterwegs. Ihr Schwiegersohn, Karl Brockmann (1745-1812), gelangte schließlich ans Wiener Burgtheater. Auch Joseph Hasenhut (1736-1783), ein weiterer berühmter Mime in Wien, war im Banat und in Siebenbürgen, sein Sohn Anton (1766-1841) wurde in Peterwardein an der Donau geboren. Die zunehmende Akzeptanz des Schauspiels in den beiden Provinzen kann man auch daran erkennen, daß immer mehr Bühnenkünstler, die sich im deutschen Sprachraum durchzusetzen vermochten in Siebenbürgen und im Banat geboren wurden. Wir beschränken uns auf einige wenige Beispiele, die zeigen, daß im 19. Jahrhundert - für die kleineren Provinzstädte in Siebenbürgen und im Banat oft erst nach

der Jahrhundertmitte - der Schauspielerberuf aner kennenswert erschien: Friederike Herbst (1803-1866) wurde ebenso wie Beatrix Fischer-Schwarzböck (1806-1885) in Temeswar geboren⁷, Julius Fiala (1846-1904) stammte aus Arad und gelangte über Zwischenstationen in Brünn, Salzburg, Wien und St. Petersburg nach Wien. Dagobert Neuffer (1851-1926) wurde in Groß-Betschkerek geboren, war in Regensburg, Hamburg, Berlin und zuletzt in Weimar erfolgreich, Ida Bauer stammt aus Groß-Kikinda (1873-1954); in Hermannstadt, Wien und Hamburg trat sie vors Publikum⁸.

In den theatergeschichtlichen Darstellungen werden die ersten Bühnenerfolge späterer Größen erwähnt: so Adolf Sonnenthals und Josefine Gallmayers Debüt in Temeswar: beide Stars der Wiener Szene kamen - wohl auch aufgrund ihrer Erinnerungen - immer wieder zu Gastspielen ins Banat und nach Siebenbürgen. Die Zahl der namhaften Gäste auf siebenbürgischen und Banater Bühnen ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Legion. Für die meisten Theaterdirektoren waren Gastspiele berühmter Akteure von ausschlaggebender Bedeutung, weil sich die finanziellen Erfolge der Theater im 19. Jahrhundert in erster Linie auf die Attraktivität der Spitzenkünstler beschränkten. Auch Skandale, oft ebenso werbeträchtig, gingen auf solche Gastspiele zurück: etwa als 1887 in der Kleinstadt Orawitza der berühmte Schauspieler Friedrich Knaak auftreten sollte und statt dessen sein wenig bekannter Sohn anreiste. Wir beschränken uns auf Beispiele aus dem Rechnungsbuch von Eduard Reimann, das in Würzburg aufbewahrt wird: seine erste Spielzeit in Temeswar bestritt er mit Hilfe zahlreicher prominenter Gäste. Die größten Einnahmen wurden 1862/63 bei den sieben Auftritten des Ofener Sängers Louis von Bignio (1839-1907) erzielt, 1863/64 war das Gastspiel von Lilla von Bulyovsky in Temeswar und Hermannstadt d e r Publikumsrenner. Mit 453,20 Gulden Einnahmen war Bulyovskys Auftreten in „Romeo und Julia“ die höchste Einnahme, die Reimann in der zweiten Spielzeit im Banat und in Siebenbürgen erzielte⁹.

Wie wichtig Gastspiele renommierter deutscher oder österreichischer Schauspieler blieben, soll zuletzt ein Beispiel aus der Zwischenkriegszeit belegen: damals befanden sich Siebenbürgen und die Osthälfte des Banats im Königreich Rumänien, und die Diskriminierungen der Minderheitentheater betrafen alle deutschen Theatereinrichtungen - auch die der Bukowina. Dort fand die manipulierte „Zuschauerbewegung“ am 29. Dezember 1921 statt, die zum Ende deutscher Theatertätigkeit in Czernowitz und danach in Hermannstadt führen sollte. Der sehr tolerante und fachlich vorzügliche Direktor Wilhelm Popp hatte unter anderen Stars auch Alexander Moissi (1879-1935) eingeladen, der vorher auf Gastspielreise in Skandinavien und Moskau gewesen war, so daß man ihn in Rumänien als Kommunistenfreund verteufelte. Desungeachtet konnte er in den rumänischen Städten Bukarest und Jassy erfolgreich auftreten. In Czernowitz stürmten rumänische „Studenten“ das Stadttheater, als gerade die letzten Szene von Schillers „Räubern“ gespielt wurden. Sie verlangten, daß im Stadttheater kein deutsches Theater mehr gespielt wird und konnten ihre Forderung - trotz heftiger Proteste der Minderheitenpolitiker im Bukarester Parlament - durchsetzen. Direktor Popp versuchte, in Hermannstadt und Kronstadt Fuß zu fassen, gab

⁷ Siehe dazu: FASSEL, Horst: Die "verlorenen" Söhne und Töchter. Deutsche Schauspieler aus dem Banat auf europäischen Bühnen. In: Beiträge zur deutschen Kultur, 5 (1988), H. 2, S. 24-32.

⁸ Siehe dazu: KOSCH, Wilhelm: deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch, Klagenfurt und Wien 1953, Band I 1960, S. 442, Band II, S. 1637.

⁹ Siehe FASSEL, Horst: Die Theaterunion zwischen Temeswar und Hermannstadt am Beispiel des Theaterdirektors Eduard Reimann (1843-1898). In: Banatica, 8 (1991), Nr. 3, S. 23-37.

für Werbezwecke eine interessante Zeitschrift „Die Bühne“ heraus, aber nach 1923 gab es in ganz Rumänien kein deutsches Theater mehr, und die Zahl der ungarischen Theater wurde auf 4 reduziert. Für Moissi selbst hatte dies keine Konsequenzen, denn er gastierte noch 1930 und 1931 in Siebenbürgen und im Banat. Er war 1921 stellvertretend für das gesamte deutsche Theater Zielscheibe minderheitenfeindlicher Ausschreitungen geworden¹⁰.

Bis 1933 gab es immer wieder Kurzgastspiele bekannter Schauspieler aus Wien und Berlin in Rumänien, nach 1933 war es finanziell undenkbar, daß das Deutsche Landestheater Gäste einlud. Erst nach 1939, als aufgrund eines Gastspiels im Dritten Reich Unterstützungen der Volksdeutschen Mittelstelle für das Deutsche Landestheater eintrafen, waren Gäste von deutschen Bühnen häufiger in Hermannstadt, Kronstadt und Temeswar zu sehen. Als die Bühneneinrichtung mit Sitz in Hermannstadt in ein Fronttheater umfunktioniert wurde, das in Bosnien, Kroatien und in der Ukraine eingesetzt wurde, nahm die Zahl der binnendeutschen Schauspieler beträchtlich zu.

Nach 1945 waren Engagements ausländischer Künstler im (nach 1948) kommunistischen Rumänien nicht möglich. Durch Theaterpartnerschaften konnten nach 1965 - vorher dauerte die Eiszeit der Stalinära an - Beziehungen geknüpft werden. Gastregisseure aus der DDR (in Temeswar seit 1958, in Hermannstadt seit 1964) kamen ins Land und in den siebziger Jahren unterhielt Temeswar eine Partnerschaft zu den Bühnen des Kreises Gera, so daß einerseits das Theater aus Gera vier Mal im Banat war, das Temeswarer Deutsche Staatstheater seinerseits ebenfalls vier Mal in der DDR war. Sowohl das deutsche Theater Temeswar als auch das Hermannstädter deutsche Theater konnten vor 1989 kein Gastspiel in die Bundesrepublik antreten, aber in den siebziger Jahren waren Bühnen aus Köln und Ulm in Rumänien, ebenso kamen Regisseure aus der Bundesrepublik zu Kurzaufenthalten nach Hermannstadt und Temeswar. Nach der sogenannten Wende in Rumänien (1989) waren Auslandsgastspiele möglich, auch der Austausch von Schauspielern. Diese neue Freiheit war allerdings erst vor dem Hintergrund des Exodus des deutschen Theaterpublikums in Rumänien möglich, und in Schlesien und Ungarn suchte vor allem die Temeswarer deutsche Bühne neue Zielgruppen. Die Gastspiele in der Bundesrepublik beruhen in erster Linie auf den persönlichen Kontakten: in Baden-Baden war die Temeswarer Intendantin Ildiko Jarcesk-Zamfirescu zu wiederholten Malen als Schauspielerin und Spielleiterin zu Gast, ihr Kollege Lorenz war zwei Mal zu einem Arbeitsaufenthalt in Rumänien.

Die Leistungsmöglichkeiten der Schauspieler aus Temeswar und Hermannstadt wird daran erkennbar, daß Mitglieder dieser Theaterensembles ihre Tätigkeit an binnendeutschen Bühnen fortsetzten: Emmerich Schäffer und Michael Bleiziffer am Stadttheater Ingolstadt, Nikolaus Wolcz in Frankfurt/M., Franz Keller in Basel.

4. Die Spielleiter

Im 18. und 19. Jahrhundert übernahmen die Theaterleiter selbst sowohl Hauptrollen als auch die Spielleitung von Schauspiel und Oper. Über ihre Arbeitsweise ist wenig bekannt. So weiß man beispielsweise, daß der schon erwähnte Seipp streng darauf achtete, daß der Text des Stückes eingehalten und adäquat wiedergegeben wurde. Von Eduard Reimann ist bekannt, daß er Ausstattungsstücke bevorzugte, was erhebliche Kosten

¹⁰ Siehe Näheres bei FASSEL, Horst: Das Czernowitzer Deutsche Theater: Stationen einer Entwicklung. In: Südostdeutsches Archiv, 1993/1994, Bd. XXXVI/XXXVII, S. 121-162.

verursachte, aber auch viel Zuspruch des vielsprachigen Publikums einbrachte, denn die reichhaltige Bühnenausstattung prägte sich auch nichtdeutschen Zuschauern ein.

Im 20. Jahrhundert erwies sich, daß die deutschen Minderheitentheater einerseits auf die Gastspiele oft schnell improvisierter Ensembles aus Wien und Berlin angewiesen waren, andererseits über Bühnen und Säle verfügten, die Experimente gar nicht zuließen. Von einer Regieauffassung ist deshalb kaum die Rede, wohl aber - wie früher auch - von den Einzelleistungen der Schauspieler. Die Persönlichkeit der Schauspieler war und blieb in Siebenbürgen und im Banat das auffallendste Merkmal von Theaterdarbietungen.

Für die deutschen Theater blieben einige Entwicklungen ohne größere Folgen:

- a. Die kurze Episode eines deutschen Berufstheaters in Bukarest 1917-1918 (während der Besetzung des Rumänischen Altreichs durch deutsche und österreichisch-ungarische Truppen). Auch die Gastspiele der renommierten Opern aus Darmstadt und Dessau blieben für die Wagner- und Beethoven-Rezeption in Siebenbürgen und im Banat bedeutungslos. Der Zugang zum modernen deutschen Drama war damit den siebenbürgischen und Banater Zuschauern ebenfalls verwehrt;
- b. Die Gastauftritte bekannter deutscher Regisseure. 1922 wurde Karlheinz Martin (1886-1948), der Direktor des Berliner Tribüne-Theaters, nach Bukarest eingeladen, wo er dem hauptstädtischen Publikum Inszenierungen von Strindberg, Shaw und Aristophanes darbot, die in Rumänien Elemente expressionistischer Bühnenkunst popularisierten¹¹. In der Provinz waren diese Aufführungen nicht zu sehen.

Das änderte sich erst nach 1953 und 1956 als in Temeswar und Hermannstadt staatlich subventionierte Theater entstanden, die fest eingestellte Regisseure einstellten. Dies waren entweder rumänische Spielleiter (wie in Temeswar: Ion Olteanu, Dan Radu Ionescu), Regisseure des Jiddischen Staatstheaters Bukarest (z.B. Mauritius Szekler) oder Kollegen aus dem jeweils anderen deutschen Theater; darunter gab es meist gewiefte Darsteller, die Regieaufgaben übernahmen, in einem Einzelfall aber einen ausgebildeten Spielleiter, Hanns Schuschnigg, der jahrelang an beiden deutschen Staatsbühnen tätig war und heute die Freilichtspiele in Altusried im Allgäu leitet. Hanns Schuschnigg war es zu verdanken, daß es 1956 in Hermannstadt - nach einer Laienaufführung von Brechts „Die Gewehre der Frau Carrar“ zur Schaffung einer deutschen Abteilung am Rumänischen Staatstheater kam.

5. Das Repertoire

Bei deutschen Theatern - vornehmlich bei denjenigen im Ausland - geht man in der Theatergeschichtsschreibung davon aus, daß sie in erster Linie die deutschen Bühnenklassiker vermittelten. Diese werden denn auch besonders vermerkt. Selbstverständlich ist es für die deutsche Theatergeschichte von Interesse, daß Lessings Bühnenwerke schon in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts von Gertrud Bodenburg auch in Temeswar und Hermannstadt gezeigt wurden, daß es 1786 in Temeswar Goetheaner und Wielandianer gab, daß Seipps „Nathan“-Aufführung in Preßburg und später in Hermannstadt erfolgreich wiederholt wurde. Aber die Spielplangestaltung sah - wenigstens bis nach 1918, dem Anbruch der Minderheitenära - ganz anders aus. Zunächst waren Improvisationen, wie

¹¹ Siehe dazu ZĂSTROIU, Remus: Un regizor german în România: Karl Heinz Martin (Ein deutscher Spielleiter in Rumänien: Karl Heinz Martin). In: Anuarul de lingvistică şi istorie literară, Iaşi, Bd. XXXIII, 1992-1993, Serie B, S. 63-68.

zeitgleich im ganzen deutschen Sprachraum im 18. Jahrhundert die Regel, und der Hanswurst und vergleichbare „lustige Personen“ waren durch die Leipziger Verdammung durch die Neuberin und Gottsched keineswegs von der Bühne verschwunden. Seipps Verdienste um eine Aufführung nach strikten Textvorlagen ist bemerkenswert, aber eher ein Einzelfall. In den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts gab es Ballette nach literarischen Vorlagen: Josef Schmallöger, der Verfasser eines „Neueren Werther“, erzielte damit in Pest und Temeswar Erfolge. Auch Singspiele und Opern begannen ihren Siegeszug, und auch hier vermerkte die Historiographie immer wieder, wie z.B. Mozart-Opern in Temeswar und Hermannstadt rezipiert wurden.

Im 19. Jahrhundert galten Schwänke, Possen weiterhin als Publikumsmagnet. Das Wiener Volkstheater eines Nestroy und Raimund faszinierte auch das Publikum in Siebenbürgen und im Banat. In der zweiten Jahrhunderthälfte kam die große Zeit der Operette und der Oper, wobei die italienischen Opern und die Wiener Operette Siegeszüge feierten. Die Klassiker des Sprechtheaters waren zwar oft im Programm, konnten sich jedoch meist nicht gegen Operetten behaupten. Allerdings muß wenigstens an einem Beispiel auf lokalen Präferenzen eingegangen werden: während der Amtszeit von Eduard Reimann ist klar erkennbar, daß in Temeswar die Operetten von Suppé und Offenbach dominierten, während in Hermannstadt Schiller, Goethe und Lessing die höchsten Einnahmen brachten. Eine nationalliterarische Option in Siebenbürgen ist daran erkennbar (Fassel, Reimann, S.28 ff.).

Was schon bei Regisseuren und Direktoren vermerkt wurde: die Moderne spielte bis 1918 eine untergeordnete Rolle in den Spielplänen der deutschen Bühnen in Siebenbürgen und im Banat. 1917-1918 brachte das Deutsche Theater in Bukarest Georg Kaiser, Frank Wedekind, August Strindberg u.a. auf die Bühne, aber erst in Czernowitz und Hermannstadt konnte man dieselben Dramatiker in der Zeit von 1919 bis 1923 sehen; bedauerlich bleibt, daß dies gerade vor dem Ende der beiden deutschen Stadttheater geschah, so daß eine dauernde Erinnerung an diese Versuche sich nicht erhalten konnte.

Nach 1918 gab es eine Wende: in den Nachfolgestaaten der Doppelmonarchie wurden alle kulturellen Tätigkeiten zu Identitätsnachweisen der jeweiligen ethnischen Minderheiten. Auch das Theater konnte sich dieser Entwicklung nicht versagen. Das deutsche Berufstheater in Hermannstadt und Czernowitz waren allerdings bemüht, ihren Betrieb wie vor 1918 weiterzuführen, was an den diskriminierenden Gesetzen Großrumäniens scheiterte, wo die Minderheitentheater stärker besteuert wurden, wo man den Aufenthalt ausländischer Künstlern immer mehr zurückdrängte - zuletzt wurde 1930 ein Gesetz verabschiedet, demzufolge ausländische Künstler nicht länger als zwei Wochen in Rumänien sein durften, zu kurz, um Theaterspielzeiten durchzuführen. Bevor die Berufstheater neue Wege fanden, hatten es ihnen Schul- und Laientheater vorgezeigt: in Temeswar war 1924 die erste größere Aufführung der deutschen Lehrer eine „Wilhelm Tell“-Aufführung, der „Kabale und Liebe“ folgte. In Hatzfeld, das erst 1924 Rumänien zuerkannt wurde, hatte man 1920 ein Schultheater eröffnet, das ausschließlich Klassiker auf die Bühne brachte. Der Hermannstädter Deutsche Theaterverein, seit 1919 aktiv, trug ebenfalls dazu bei, daß man bloß deutsche Klassiker und Hauptwerke der internationalen Bühnenliteratur, von Sophokles bis Shakespeare einstudierte.

Es war kein Zufall, daß 1933 das deutsche Berufstheater, das Deutsche Landestheater in Rumänien mit Schillers „Wilhelm Tell“ eröffnet wurde; einer der Hauptdarsteller war Karlfritz Eitel, der schon 1920 bei der Eröffnung des deutschen Theaters von Aussig ebenfalls in einer Tell-Inzzenierung mitgewirkt hatte. Bis heute gelten Bühnenwerke der deutschen Klassiker als Pflichtübung für die deutschen Theater in Hermannstadt und

Temeswar. Neben diesen Wertkomponenten einer deutschen Kulturausübung begann man auch, einheimische Dramatiker zu fördern, um - im Vergleich mit den klassischen Vorbildern - das Leistungspotential der Region anzudeuten. In der Theatergeschichte wird schon im 18. und 19. Jahrhundert auf einheimische Stoffe und regionale Bühnenschriftsteller hingewiesen. Man ging - scheinbar auch bei den Theaterleitern - davon aus, daß die Lokalisierung, die Auseinandersetzung mit lokaler Geschichte und mit regionalen Gepflogenheiten das Publikum fasziniert. Stellt man dann jedoch die Aufführungspraxis in Rechnung, dann trifft diese These nicht ganz zu. Sowohl Castellis „Temeswar, das kleine Wien“, als auch Reimanns Apotheose der österreichischen Einnahme von Temeswar - das Bühnenbild stellte den Domplatz der Festung dar - wurden ein einziges Mal aufgeführt. Ähnliche Lokalthemen und Autoren hatten dasselbe Schicksal. Adaptionen wie „Ein Wiener in New York“ bzw. ein Hermannstädter, ein Kronstädter, ein Arader in New York waren keinesfalls Kassenmagneten. Ähnliches gilt für historische Stoffe, die siebenbürgische oder Banater Autoren bearbeiteten: Michael Alberts Einwanderungsdrama „Die Flandrer am Alt“ wurde in Hermannstadt bloß im Jahre 1897 aufgeführt und verschwand bis nach dem Ersten Weltkrieg in der Versenkung. Murad Efendi, alias Franz Werner, der lange Zeit türkischer Konsul in Temeswar war, konnte sein Drama „Selim III.“ zwar im Wiener Burgtheater zu einem bescheidenen Erfolg führen. In Temeswar war das Stück nach einer Vorstellung nicht mehr erwünscht. Adam Müller-Guttenbrunn (1852-1923), der aus dem Banat stammende Theatermann, dem in Wien dramatische Ehren winkten, wurde auf Banater Bühnen erst nach 1924 von ländlichen Laiendarstellern aufgeführt.

Es gab allerdings Ausnahmen: zu einen schrieben die Nichtsiebenbürger und Nichtbanater Mitglieder der einzelnen Theatergesellschaften Stücke, die als „einheimische“ betrachtet wurde. Alexander Schmid verfaßte 1844 das Libretto für die von Franz Limmer komponierte Oper „Der Hüttenbesitzer“, die 1845 in Temeswar aufgeführt wurde. Der Wiener Komiker Blumlacher, Mitglied der Reimannschen Truppe, schrieb Stücke mit Tiroler Thematik, die in Hermannstadt und Temeswar Anklang fanden. Auch das - vom Stoff her - pseudo-siebenbürgische Stück von Johanna Franul von Weißenthurn, „Der Wald von Hermannstadt“ (1806) war bis zum Jahrhundertende ein Repertoirestück in Siebenbürgen und im Banat, obwohl die fiktive Handlungskulisse um eine bulgarische Prinzessin keinen Bezug zur siebenbürgischen Wirklichkeit aufwies.

Auch diese Vorliebe oder die Gleichgültigkeit gegenüber regionalen Autoren und Stücken änderte sich in der Zeit der Minderheitenselbstbehauptung nach 1918. Zu den ersten Erfolgen der Schulaufführungen im Banat - aber auch 1924 in Kassel - gehörte das „Schwaben“-Stück des Wahlbanaters Karl von Möller, eines frühen NS-Apologeten¹², das 1924 vor 1.000 Zuschauern in der Großgemeinde Marienfeld uraufgeführt wurde. Das Deutsche Landestheater nahm das gleiche Werk - unter dem veränderten Titel „Bauern“ - in sein Programm auf. Allerdings waren die Erfolgsgaranten des Landestheaters siebenbürgische Dramatiker: für das Sprechtheater Franz Karl Franchy, eigentlich ein Gegner des Nationalsozialismus, dessen Drama „Vroni Mareiter“ - als Volksstücke eingestuft - nicht bloß in Siebenbürgen, sondern auch auf 50 deutschen Bühnen aufgeführt wurde! Für das Musiktheater war Rudolf Wagner-Regény, vor allem mit seiner Oper „Der Günstling“ ein Kassenschlager, der auch in Deutschland Beachtung fand.

¹² Schon 1922 hatte er behauptet, daß der "Faschismus" das Glück der Menschheit sei und daß die Banater Schwaben ihn hätten erfinden müssen, wenn ihnen Italien nicht zuvorgekommen wäre.

Nach 1945 waren Themen und Thesen vorgegeben. Die Zahl der Dramatiker nahm in Siebenbürgen (Georg Scherg, Wolf von Aichelburg, Christian Maurer) zu, ebenso im Banat (Hans Kehrer/Stefan Heinz, Ludwig Schwarz, Johann Szekler). Mit Ausnahme von vom Aichelburg und Scherg, die antik-klassische Stoffe wählten, haben die übrigen auf historische Stoffe und auf bäuerliche Lustspieltraditionen zurückgegriffen.

Eine regionale Besonderheit, die nicht auf das Modell deutsche Nationalliteratur - regionales Schrifttum zurückgeht, ist durch den Einbezug von nichtdeutschen Themen aus Südosteuropa und durch die Aufführung ungarischer, rumänischer und serbischer Stücke gegeben. Diese ergänzen das internationale Repertoire, ebenso aber auch die lokale Schauspielkomponente.

In Ansätzen gehörten die Versuche Reimanns schon dazu, als er ungarische Stoffe und serbische Stücke ins Programm aufnahm und es rumänischen Gästen ermöglichte, 1868 in Temeswar die bis dahin erste Aufführung rumänischer Stücke durch ein Berufstheater darzubieten¹³. Zu den gleichen Versuchen gehört, daß man in einer Abendvorstellung zwei oder drei Stücke in deutscher, ungarischer, rumänischer Sprache aufführte. Meist geschah dies durch Theatervereine, nicht durch Berufsschauspieler, und meist gaben besondere Anlässe die Möglichkeit zu einer solchen Demonstration, daß Mehrsprachigkeit möglich und toleriert war. Beispiele hierfür liefert das kleine Theater in Orawitza im Banater Bergland, wo zwischen 1893 und 1918 mehrere solcher Aufführungen belegbar sind. Daß solche Aufführungen seit langem nicht mehr üblich sind, weist auf eine Entwicklung ethnischer Isolation hin, die für Mehrsprachengebiete alles andere als förderlich ist.

6. Das Publikum

Die Zielgruppen haben sich verändert: Militär und Beamte waren im 18. Jahrhundert die ersten Ansprechpartner für Theateraufführungen. Ethnisch homogen waren diese Berufsgruppen sicherlich nicht, aber Näheres über ihre Zusammensetzung hat man bis heute nicht ermittelt. Daß allerdings die deutschen Zuschauer ungarisches Theater besuchten, daß Ungarn und Rumänen ins deutsche Theater kamen, ist zu vermuten, aber noch nie belegt worden, denn auch die ausführlichen Berichte über die rumänische Erstaufführung in Temeswar im Jahre 1868 sprechen von allen ethnischen Gruppen, die sich im Zuschauerraum befunden haben, aber das ist noch kein Beweis. Ob sich - seit Reimann - die Repertoirepolitik auch auf ungarische, serbische und auf rumänische Dramatiker besann, um die jeweiligen ethnischen Gruppen zum Theaterbesuch zu veranlassen, ist durch keine Äußerungen belegt. Daß sich nach 1899, als die Zahl der deutschen Theater im Königreich Ungarn - demnach auch in Siebenbürgen und im Banat - extrem reduziert wurde, ungarische und serbische Theater Werke deutscher Schriftsteller und Komponisten verstärkt in ihrer Spielplanung beachteten, hängt sicher damit zusammen, daß man die großen deutschen Gruppen der jeweiligen Stadtbevölkerung zum Besuch dieser nichtdeutschen Aufführungen anregen wollte. Heute wäre es ein Gebot der Stunde für die deutschen Minderheitentheater in Rumänien, wo die deutsche Landsbevölkerung knapp 50.000 beträgt, sich auch bei den Nachbarn Besucher der eigenen Aufführungen zu suchen, weil das Zuschauerpotential der Rumäniendeutschen dazu einfach nicht mehr ausreicht, und eine Vollfinanzierung der beiden Bühnen in Hermannstadt und Temeswar aus Deutschland nicht sinnvoll erscheint.

¹³ FASSEL, Horst: Eduard Reimann, S. 35.

Wir haben bisher feststellen können, daß im organisatorischen und künstlerischen Bereich die Analogien zwischen deutschen Provinztheatern in Deutschland und Österreich bzw. in Siebenbürgen und im Banat beträchtlich sind. Angestrebt wurde hier wie dort eine einwandfreie Professionalität, die in der Provinz zeitweise und durch Einzelpersonlichkeiten sowohl bei Theaterleitern als auch bei Darstellern und Regisseuren erreicht wurde. Die Randlage und die geringeren Finanzmittel haben es allerdings verhindert, daß die Regieleistungen, die Bühnengestaltung ähnliche Experimente wie im deutschen Sprachraum ermöglichte, und der späte Zugang bzw. das geringere Interesse an der literarischen und theatralischen Moderne in Siebenbürgen und im Banat hängt auch mit der geringeren Differenzierung des Literatur- und Theaterbetriebes zusammen.

Ebenso kann festgestellt werden, daß die Spielplangestaltung sich in der Ära der Minderheitenproblematik auf die Identitätsbehauptung anhand von klassischen, deutschen Modellen festlegt und Eigenleistung in regionalen Schauspielen anstrebt, die sich allesamt weder regional noch in binnendeutscher Umgebung behaupten konnten.

Die reproduzierende Komponente der Theaterkunst ist in Siebenbürgen durchaus mit der binnendeutschen vergleichbar, die produktive Komponente - Bühnenedwürfe, Bühnentechnik, regionale Bühnenwerke - entspricht einem anderen Erwartungshorizont, für den ästhetische Werte weniger relevant sind als gruppenspezifische, mentalitätsbezogene.

Die erwähnte produktive Komponente allerdings weist auch einen kulturvermittelnden Ansatz auf: sie vermittelt Modelle an die Theater der Nachbarn (die Theatergeschichte behauptet, nicht ohne Grund, wie wichtig das deutsche Theater für die Herausbildung des ungarischen Nationaltheaters, aber ebenso für die Entstehung des rumänischen und serbischen Nationaltheaters gewesen ist), und sie ist bestrebt, die Leistungen der südosteuropäischen Theaterkunst (Darstellung, Bühnentexte) nach Westeuropa zu vermitteln. Die Versuche, Mehrsprachigkeit auf der Bühne anzubieten, sind von geringer Reichweite, aber als Experiment faszinierend. 1924 wurde beispielsweise im ungarischen Ödenburg eine Aufführung des gleichen Stücks mit deutschen und ungarischen Schauspielern erprobt, die ihre Rollen jeweils in ihrer Muttersprache sprachen. In Temeswar geschah dies 1921, als Ida Günther den Budapester Star Oskar Beregyi engagierte, der seine Rolle ungarisch sprach. Daß diese Mehrsprachenpraxis im internationalen Opernbetrieb Fuß gefaßt hat, ist bekannt. Im Sprechtheater blieb sie eine Kuriosität.

III. Deutsches Theater im heutigen Rumänien

Heute gibt es in Rumänien zwei deutsche Theater: das Deutsche Staatstheater Temeswar und die deutsche Abteilung des rumänischen Staatstheaters in Hermannstadt. In Temeswar verfügt das Theater über 40 Angestellte (Schauspieler und technisches Personal) und wird seit 1983 von Ildiko Jarcsek-Zamfirescu geleitet, in Hermannstadt gibt es noch drei Schauspieler und keinen Leiter; das technische Personal des Rumänischen Staatstheaters betreut auch die deutschen Aufführungen. Zahlenangaben sind heute kaum zu erhalten, und auch gute Inszenierungen - beispielsweise Ödön von Horváths „Don Juan kommt aus dem Krieg“ (1996) finden vor maximal 40-50 Zuschauern statt. Welche Zielvorstellungen vorhanden sind, kann man Aussagen von Ildiko Jarcsek Zamfirescu entnehmen.

Im März 1991 beurteilte die Direktorin des Deutschen Staatstheater Temeswar, Ildikó Jarcsek-Zamfirescu, die „Aussichten...“ ihres Ensembles: „Das Theater erlebt zur Zeit bei uns in Rumänien ein Tief -, die Existenz der deutschen Minderheit ebenfalls. Es ist unsere Aufgabe als Kunstschaaffende, unser Auftrag als Angehörige dieser deutschen

Kulturinstitution, sowohl dem Theater als auch der deutschen Minderheit aus diesem Tief herauszuhelfen. Und das kann man, meiner Ansicht nach, durch Arbeit, Professionalität und durch „Zammhalle“, wie die Schwaben es hier bei uns im Banat sagen. Die Existenz des Deutschen Theaters Temeswar ist lebenswichtig für das Kulturbild Temeswars und Rumäniens. Durch dieses Theater können wir mit der deutschen Minderheit aus anderen Ländern Kontakte aufnehmen, dieses Theater ist ein kultureller Brückenpfeiler zum deutschen Sprachraum./ Das Deutsche Staatstheater trachtet auch weiterhin, so wie bis jetzt, für jeden Deutschen in Rumänien deutsche Kultur und Kultur in deutscher Sprache zugänglich zu machen“¹⁴. Es ist unter historischen Gesichtspunkten nicht unwichtig, die Funktionsbestimmung des gleichen Theaters zur Kenntnis zu nehmen, wie sie von derselben Direktorin drei Jahre früher anlässlich der 35-Jahrfeier des Ensembles vorgenommen wurde. 1988 erfuhr man: „Unser konsequenter Wunsch ist es, den Anforderungen(!) der gegenwärtigen rumänischen Theaterkunst zu entsprechen, da zu sein und am Aufbau der vielseitig entwickelten sozialistischen Gesellschaft mitzuwirken. Das Theater soll Leben und Freude spenden, es soll patriotische und revolutionäre Ideen umsetzen, soll Menschen formen, soll zur Hebung des für ein neues Bewußtsein notwendigen Niveaus beitragen. Diese Pflichtgebote sind in unser ideologisches und ästhetisches Programm eingeschlossen und ihre Verwirklichung bedeutet die Erfüllung unserer Hauptaufgabe als Künstler Bürger eines freien Landes“¹⁵. Und so kann man überlegen, was heute geschehen könnte, um Traditionen fortzusetzen oder neue Wege zu gehen, die den neuen Bedingungen vor Ort entsprechen. Sollte man beispielsweise - im Rahmen einer länderübergreifenden Kooperation - die Deutsche Bühne Szekszárd, die deutschen Theater in Hermannstadt und Temeswar, das Theater im kasachischen Almaty und eventuell das deutsche Privattheater im Südtiroler Bozen zu einem Ensemble zusammenschließen, das sukzessive Spielzeiten in drei - oder mehr (Polen, Tschechien, Slowakei) einplant? Eine Rückkehr zu den Wandertheatern wäre - unter gewandelten Umständen - möglich.

Oder sollte man vor Ort enger mit dem ungarischen, rumänischen u.a. Theatern zusammenarbeiten, um die noch immer mehrsprachige Bevölkerung als Zielgruppe zu erreichen und zu gewährleisten, daß die Kenntnis deutscher Kultur auch in Rumänien ein Kommunikationsfaktor bleibt und europäische Gesinnung ermöglicht?

Oder sollte man auf ethnischer Isolation beharren und das festhalten, was schon in einem Heimatroman von Adam Müller-Guttenbrunn im Jahre 1911 so formuliert worden war:

„Und Sie glauben, daß unser Theater eine edle Mission hat?“ „Bizony Isten!“ (Wahrlich, bei Gott!) rief Pálkay, „die hat es, aber es erfüllt sie zur Zeit niemand. Selten, selten kommt ein gutes Stück, ein ungarisches Werk. Die ausländische Operette hat alle totgemacht. Im Schauspiel gibt es nur noch französische Frechheiten und dumme deutsche Stücke, Wiener und Berliner Werke. Wir können nur die ungarische Sprache verbreiten mit dem Theater, nicht auch die ungarische Kultur. Aber das muß anders werden“¹⁶.

¹⁴ In: Gong. DSTT Deutsches Staatstheater Temeswar. Rückblick und Perspektiven. Redaktion Hans LENGENFELDER. Temeswar 1991, S. 1.

¹⁵ In: Gong. Caiet festiv 35 Festeft. Timişoara 1953-1988. Redaktion Hans LENGENFELDER. (Temeswar) 1988, S. 4.

¹⁶ MÜLLER-GUTTENBRUNN, Adam: Gesammelte Werke. Freiburg i.Br. 1977, Bd. 3, S. 166.

Wir müssen die Ironie bloß auf das deutsche Minderheitentheater übertragen und hinzufügen, was in einer Theaterkritik zu einer Hermannstädter Aufführung im Jahre 1991 zu lesen war. Auf die Behauptung eines Schauspielers, daß er auch dann noch spielen würde, wenn nur noch zehn Deutsche in Hermannstadt leben sollten, fragte der Kritiker: Was geschieht, wenn von diesen zehn aber keiner ins Theater will?

Es ist nicht einfach, und die Sondersituation: zwei Theater = kein (oder fast kein) Publikum muß zum Nachdenken stimmen. Ob die Kontinuität der zweieinhalb Jahrhunderte deutscher Theatertätigkeit in Hermannstadt und Temeswar noch Zukunftschancen hat, hängt davon ab, ob man für beide Einrichtungen eine sinnvolle Aufgabe findet. Als Relikt oder als museale Erinnerung werden sie kaum Jahrzehnte überdauern können.

Wir werden uns zunächst auf die Entwicklung des deutschen Theaters im Banat bis 1920 beziehen und danach ausschließlich auf die Theatereinrichtungen im rumänischen Banat eingehen. Nach 1920 gab es im serbischen Banat keine deutsche Theatereinrichtung - sieht man von dem kurzlebigen Fronttheater ab, das von 1941-1943 mit Sitz in Großbetschkerek von der Volksgruppenführung eingerichtet worden war - und in den wenigen Gemeinde im ungarischen Teil des Banats war allein schon aufgrund der zahlenmäßig geringen Bevölkerung und des Fehlens einer Akademikerschicht eine Theatertätigkeit in deutscher Sprache nicht möglich.

Literaturliste

- BERWANGER, Nikolaus; JUNESCH, Wilhelm: Zwei Jahrzehnte im Rampenlicht. Illustrierte Chronik der Temeswarer Deutschen Staatsbühne, Bukarest 1974.
- BIELZ, Julius: Das deutsche Theater in Hermannstadt. In: Klingsor, 16 (1939), S. 336-346.
- BIELZ, Julius: Das Landestheater unserer Volksgruppe. In: Jahrbuch der Deutschen Volksgruppe in Rumänien 1943, S. 174-177.
- CSIKY, Franz: Von den Bretterbuden zum Stadttheater. Zur Geschichte der Hermannstädter Theatergebäude. In: Neuer Weg, Jg. 33, Nr. 9888, 7.3.1981, S. 3.
- CSIKY, Franz: Als die Klassiker noch Zeitgenossen waren. Zur Rezeption bedeutender Dramatiker in der Hermannstädter Theatergeschichte. In: NW, Jg. 33, Nr. 9924, 18.4.1981, S. 4.
- FILTSCH, Eugen: Geschichte des deutschen Theaters in Siebenbürgen. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Sachsen. In: Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde. N.F. 21, H. 1, 1887, S. 515-590; 23, H. 1, 1890, S. 287- 354.
- F(ILTSCH, Eugen): das deutsche Theater in Hermannstadt. Geschichtliche Skizzen zur hundertjährigen Jubelfeier des Hermannstädter Schauspielhauses und Stadttheaters in Hermannstadt. In: SDT, Jg. 14, Nr. 4162-4166, 22.8.-26.8.1887; Nr. 4168-4170, 29.8.-31.8.1887.
- FASSEL, Horst: Die „verlorenen“ Söhne und Töchter. Deutsche Schauspieler aus dem Banat auf europäischen Bühnen. In: Beiträge zur deutschen Kultur, 5 (1988), Nr. 2, S. 24-32.
- FASSEL, Horst: Vergessene Gemeinsamkeiten. Das deutsche Theater im Banat und seine Beziehungen zu Siebenbürgen. In: Banatica, 7 (1990), Nr. 2, S. 16-34.

- FASSEL, Horst: Die Theaterunion zwischen Temeswar und Hermannstadt am Beispiel des Theaterdirektors Eduard Reimann (1843-1898). In: Banatica, 8 (1991), Nr. 3, S. 23-37.
- FASSEL, Horst: Deutsches Staatstheater Temeswar (1953-1993). Entwicklungsmöglichkeiten einer Kultureinrichtung der deutschen Minderheit in Rumänien, Freiburg i.Br. 1993.
- KAINZ, Adolph Th.: Reisebriefe. In: Allgemeine Theater-Chronik, Leipzig, Jg. 28, 1859, Nr. 34-36,,S. 133-134; Nr. 37-39, S. 146; Nr. 40-41; Forts.: Reisebriefe eines alten Humoristen. In: Allgemeine Theater-Chronik, Leipzig, Jg. 28, 1859, Nr.94-96, S. 369-370;Nr. 97-99, S. 394-395; Nr. 100-102, S. 394-395.
- JEKELIUS, Ernst: Das deutsche Theater in Hermannstadt 1874-1924. In: Siebenbürgisch Deutsches Tagblatt (STD), Jg. 51, Nr. 15178, 1.1.1924, S. 3-6.
- KRIEGSCH, Peter: Nachrichten von dem Zustande der Schaubühne im Großfürstenthum Siebenbürgen bis zum Jahre 1789, Hermannstadt 1789.
- PECHTOL, Maria: Thalia in Temeswar. Die Geschichte des Temeswarer Theaters im 18. und 19. Jahrhundert, Bukarest 1972.
- PUKÁNSZKY-KÁDÁR, Jolantha: Geschichte des deutschen Theaters in Ungarn. Bd. I.: Von den Anfängen bis 1812, München 1933.
- SCHLANDT, Hermann: *Das deutsche Theater in der Rumänischen Volksrepublik*. In: Südostdeutsche Vierteljahresblätter, 9 (1960), F. 2, S. 83-89.
- Sieben Jahre Deutsches Landestheater in Rumänien. In: Volkstum im Südosten, 8 (1939), Nr. 8, S. 465-466.
- WITTSTOCK, Wolfgang: Bilanz nach 30 Spielzeiten. In: Neuer Weg, Jg. 38, Nr. 11552, 20.7.1986, S. 3.

DEUTSCHES THEATER AUF DEM GEBIET DES HEUTIGEN RUMÄNIEN

Im Jahre 1809 flüchtete auch der Wiener Schriftsteller Ignaz Franz Castelli vor den Truppen Napoleons. Er fand in der Banater Hauptstadt Temeswar Zuflucht, und auch die deutsche Kaiserkrone befand sich damals in Temeswar. Als Direktor des deutschen Stadttheaters führte Castelli eigene Stücke auf, beispielsweise „Temeswar, das kleine Wien“. Ob die Temeswarer seit diesem Zeitpunkt oder erst später ihre Stadt Klein-Wien nannten, ist nicht zu ermitteln.

Im Jahre 1810 erschien ein Drama der als Schauspielerin und Bühnenautorin bestens bekannten Johanna Franul von Weißenthurn: „Der Wald von Hermannstadt“, das sich bis lange nach 1848 im Spielplan zahlreicher deutscher Theater behauptete¹⁷.

Trotzdem kann nicht behauptet werden, dass die heutigen Provinzen Rumäniens in der nationalen deutschen Bühnenliteratur durch zahlreiche Stücke und Dramatiker bestens bekannt sind. Zwar haben Autoren wie Johann Friedel, Johann Nepomuk Preyer, Adam Müller-Guttenbrunn, Karl Franz Franchy, Anton Maly eine Reihe von Bühnenwerken verfasst, die sich einige Zeit im binnendeutschen Repertoire behaupten konnten - Franchys „Vroni Mareiter“ beispielsweise wurde in der Zwischenkriegszeit gleichzeitig von über 50 deutschen Bühnen mit Erfolg aufgeführt. Der Bekanntheitsgrad dieser Autoren ist jedoch insgesamt gering und temporär gewesen und geblieben.

Theater lebt aber nicht nur von Bühnentexten: die Darsteller, die Spielleiter, die Intendanten und die gesamte vielfältige Organisation, die für die Umsetzung der Texte in eine publikumswirksame Aufführung sorgt, die sich – seit dem Beginn des so genannten regelmäßigen Theaters - um Rezeption und kritische Sichtung des Geleisteten kümmert, spielt innerhalb des regionalen und lokalen Kulturlebens stets eine nicht zu unterschätzende Rolle. Dies umso mehr in Vielvölkergebieten, wo die Aufführungen mit zu den ethnischen und regionalen Selbstdarstellungen gehören und jenseits der ästhetischen Werte symbolische und gruppenstabilisierende Faktoren sind.

Nach der Wende in Rumänien hat der Exodus der Rumäniendeutschen schlagartig neu eingesetzt. Heute leben in Rumänien weniger als 40.000 Deutsche. Aber weder in Hermannstadt, wo im Januar 1998 Strindbergs „Fräulein Julie“ inszeniert wurde, noch in Temeswar, wo 1997 Goethes „Urfaust“ neu einstudiert und Shaws „Helden“ zu sehen waren, haben die beiden deutschen Staatsbühnen ihre langjährige Tätigkeit eingestellt. Selbstverständlich müssen sie ihre Zielsetzungen neu definieren: sie wollen dazu beitragen, die Deutschkenntnisse und das Wissen um deutsche Kultur auch in die Reihe der Rumänen, Ungarn, Serben, Juden zu tragen. Sie suchen sich in Polen oder in Ungarn Möglichkeiten, den dortigen deutschen Minderheiten deutsche Bühnenwerke darzubieten, und sie sind durch Gastspiele in der Bundesrepublik Deutschland eine Gedächtnisstütze: die aus Rumänien Ausgesiedelten werden an ihre früheren regionalen Kulturerlebnisse erinnert und

¹⁷ Es handelt sich dabei um die Bearbeitung einer französischen Vorlage.

dazu ermuntert, die Verbindungen zu ihrer Geburtsheimat beizubehalten. Vor Ort - in Temeswar und Hermannstadt - sind frühere Erlebnisse nicht mehr wiederholbar: wenn das Deutsche Staatstheater in Temeswar in den sechziger Jahren Nestroys „Lumpazivagabundus“ 143 Mal aufführte und das vor 59.346 Zuschauern, wenn das gleiche Theater bei seiner Vierzigjahrfeier 1993 darauf hinweisen konnte, dass es im Laufe der Zeit vor knapp drei Millionen Zuschauern im In- und Ausland aufgetreten ist, dann ist das heute nicht wiederholbar.

Eine Besonderheit für die Theatergeschichte bleibt allerdings, dass eine Theatereinrichtung, die sich in einem Vielvölkergebiet betätigt, auch bei einem extremen zahlenmäßigen Schwund der eigenen Minderheitengruppe sich behaupten kann und auch bestrebt bleibt, die kulturelle Gruppenidentität der Rumäniendeutschen zu repräsentieren.

Ein Theater (fast) ohne ein festes, eigenes Publikum ist heute eine regionale Besonderheit. Ähnliches gilt auch für Theatergebäude, deren Symbolwert immer wieder sichtbar gemacht wird, die aber zum Teil schon lange nicht mehr genutzt werden. Im Südbanater Bergstädtchen Orawitz steht das älteste noch intakte Theatergebäude Rumäniens. Es wurde während in der Nachbarschaft eines Besuchs des österreichischen Kaisers Franz I. im Jahre 1817 eingeweiht und entspricht, obwohl seine Maße bescheiden und unauffällig sind, einem geschmackvollen kleinen Stadttheater. Für die regionale kulturelle Erinnerung ist es wichtig, weil hier neben deutschen Bühnengrößen der rumänische Nationalpoet Eminescu 1868 aufgetreten ist, weil man hier früher ein einziges Abendprogramm mit deutschen, rumänischen und ungarischen Stücken bestritt, so dass Ethnien übergreifende Toleranz erkennbar wurde. Die ausgleichende, Spannungen abbauende Wirkung von Kunst kann durch zahlreiche Beispiele veranschaulicht werden. Allerdings wird in dem funktionsfähigen alten Stadttheater seit mindestens einem halben Jahrhundert nicht mehr Theater gespielt, und daran ist keineswegs das Theatermuseum schuld, denn für politische und kulturpolitische Vorzeigeveranstaltungen wird das Theatergebäude oft und gern genutzt. Seine symbolkräftige Gegenwart wird immer wieder bei Jubiläen aktiviert: ein Theatergebäude ohne Theatertätigkeit.

Nicht auf diese und ähnliche Besonderheiten soll hier in erster Linie hingewiesen werden, sondern auf eine Eigenheit, die in Südosteuropa zur Schaffung einer Theaterlandschaft führte, in der sowohl die einzelnen regionalen Grenzen als auch die früheren und heutigen Staatsgrenzen überwunden wurden. Im 19. Jahrhundert entstand ein Bezugssystem, in welchem Städtepartnerschaften aufgrund von Theater-Unionen, aufgrund der Mobilität einzelner Theaterunternehmer und Magistrate durchaus zur alltäglichen Gepflogenheit geworden waren. Dies ist eine Entwicklungsrichtung, die der regionalen Abschottung zuwiderläuft, die zur gleichen Zeit administrative, wirtschaftliche aber auch kulturelle Prozesse betraf.

1. Regionale Anfänge bis zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

a. Siebenbürgen

Die Siebenbürger Sachsen, seit dem 12. Jahrhundert in Siebenbürgen ansässig, weisen verständlicherweise von allen deutschen Minderheitengruppen in Rumänien am frühesten dramatische Darbietungen auf. Bis zum 18. Jahrhundert ist diese Schauspieltätigkeit zweigeteilt: Siebenbürger Sachsen, die an deutschen Universitäten studierten und danach in Deutschland blieben, haben dort dramatische Versuche vorgelegt. 1559 hat der aus Siebenbürgen stammende Pfarrer Georg Reyphius sein „Spil von den siben Weysen auß

Griechenland“ in Sindelfingen verfasst. Auch der einzige erhaltene Spieltext des 17. Jahrhunderts, den Franz Rheter im schlesischen Oels publizierte („Das von den Engeln und Hirten besungene Kind Jesus“, 1665), hat keine Spuren in Siebenbürgen selbst hinterlassen. Dort waren wiederum die Landesherren, die ungarischen Adelsfamilien der Zápolyas und Rákoczys, im Barockzeitalter darauf bedacht, für repräsentative Schaustellungen zu sorgen: die Hochzeit des siebenbürgischen Fürsten Gabriel Bethlen, die Feier eines Sieges wurden zur barocken Prachtentfaltung genutzt, der man in den deutschen Städten des Landes in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nacheiferte. Wie ein erstrebter Musenhof am Sitz der Sachsengrafen Andreas Fleischer und Valentin Frank von Franckenstein funktionierte, ist allerdings bis heute nicht eindeutig erforscht worden. Dass visuelle Prachtentfaltung und barocke Schaulust wichtig waren, ist dennoch bekannt. Das Städtebürgertum jedoch suchte zunächst - wie in den evangelischen deutschen Staaten - im Schultheater ein Mittel umfassender und standesbewusster Bildung. 1543 legte der siebenbürgische Reformator Johannes Honterus Schulgesetze fest, die jährliche Theateraufführungen zur Pflicht machten. Diese regelmäßige Theatertätigkeit hat in Tagebüchern einen nachvollziehbaren Nachklang: Johann Stamm notierte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts alle Kronstädter Aufführungen. Wie und ob Gryphius und Shakespeare, wie und ob die einheimischen Autoren Rheter und Gorgias aufgeführt wurden, ist allerdings im Einzelnen nicht bekannt, da die Unterlagen für das Kronstädter Schultheater beim Stadtbrand 1688 vernichtet wurden..

Im 18. Jahrhundert gab es episodenhaft Jesuitenaufführungen in Weißenburg und Hermannstadt, ebenso szenische Dialoge bei Hochzeitszeremonien: bei Georg Drauth ist dabei der Übergang zum Rokoko mit französischen Spracheinlagen feststellbar.

Hermannstadt war Landeshauptstadt, nachdem Siebenbürgen von Österreich besetzt worden war. Zum Freizeitangebot gehörten seit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auch Theateraufführungen. Die deutschen Wandertruppen - allen voran die „siebenbürgische Neuberin“ Gertrude Bodenburg - popularisierten die binnendeutschen Erfolgsautoren: Lessing, Stephanie, die Gottschedin. Recht früh wurde ein Theatergebäude errichtet: 1788 hatte der Verleger Hochmeister dieses Theater erbauen lassen, das 2006 restauriert und neu eröffnet wurde, allerdings nicht mehr zur Nutzung für das Theater. Ebenso früh erschien in Hermannstadt eine Theaterzeitschrift, das „Theatral Wochenblatt“ (1778), dessen Vorbild verständlicherweise die „Hamburgische Dramaturgie“ war. Mit Christoph Ludwig Seipp, der in Preßburg, Eszterház und Temeswar spielen ließ, war einer jener Provinzprinzipale am Werk, der als erster Shakespeare-Übersetzer sich an Wieland maß und der eine Theaterreform größten Stils einleitete, die ihm im ganzen deutschen Sprachraum Anerkennung einbrachte. Dazu passt es, dass Seipp die insgesamt erste erfolgreiche Nathan-Aufführung in Pressburg veranstaltete. Der Übergang vom Wandertheater zum festen Stadttheater wäre ihm in Hermannstadt bestens gelungen, wenn nicht im Jahre 1790 die siebenbürgische Hauptstadt nach Klausenburg verlegt worden wäre, so dass mit den Verwaltungsbeamten und Militärs ein wichtiger Teil der Theaterförderer und des Publikums aus Hermannstadt abgezogen wurde.

Bis in die zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts hielt die Verunsicherung in der Nichtmehr-Landeshauptstadt Hermannstadt an, bevor das Stadttheater sich als bemerkenswerte Institution der lokalen Kultur erweisen konnte. Gleichzeitig begann man auch in Mediasch und Kronstadt mit einer kontinuierlichen Theatertätigkeit.

b. Das Banat

Das Banat wurde erst nach 1718 von Wien aus mit Deutschen, Italienern, Franzosen, Spaniern besiedelt. Die Städte, allen voran die strategisch wichtige Hauptstadt Temeswar, verfügten sehr bald über eine deutsche bzw. eine deutsch sprechende Bevölkerung. Fast

zeitgleich mit Siebenbürgen begann sich im Banat deutsches Wandertheater zu etablieren. Seit 1746 sind deutsche Bühnenaufführungen in Temeswar bezeugt, die sich - wie in Hermannstadt - ihr Publikum unter den Militärs und Beamten suchten. 1777 konnte der Vizekreishauptmann Bretschneider an Friedrich Nicolai berichten, dass es in Werschetz Bälle, in Temeswar Theater gäbe und dass in Temeswar Auseinandersetzungen zwischen Goetheanern und Wielandianern stattfinden. Eine Besonderheit war es von Beginn an, dass die Truppen, die Temeswar aufsuchten, nach Hermannstadt weiterreisten, so dass die Bodenburgerin, Hülverding und Seipp in beiden Städten gastierten und in beiden das gleiche Repertoire darboten. Eine Besonderheit in Temeswar scheint eine frühe Zuneigung für Opernaufführung gewesen zu sein. Mozart-Opern waren in der Banater Hauptstadt recht früh zu sehen, etwa die „Zauberflöte“ bereits im Jahre 1795.

Dem serbischen Magistratsgebäude wurde schon im Jahre 1767 eine Bühne eingebaut, und dieses Gebäude wurde bis 1795 durch weitere Umbauten das erste eigenständige Theater der Stadt. Im Unterschied zu Hermannstadt, wo noch 1842 ein Theaterdirektor über die Randlage des Hochmeisterschen Theaters klagte, befand sich das Theater in Temeswar in unmittelbarer Nähe zum Zentrum der Festung.

Am Ende des 18. und in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts gab es immer wieder kurzfristig Glanzlichter für das deutsche Theater in Temeswar: nach seinem Vorbild versuchten sich die ortsansässigen Serben 1793 und 1796 mit eigenen Theateraufführungen. Der namhafte Schriftsteller Castelli war in Temeswar, Theodor Müller - dessen Ensemble bis Bukarest und Czernowitz vorstieß - sorgte auch in Temeswar für gute Aufführungen. Im Banat verzeichnete man in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts deutsche Gastspiele in Orawitz, Werschetz, Weißkirchen, aber auch im nahe gelegenen Arad.

c. Die Bukowina

Als Folge der Türkenkriege wurde die Bukowina 1775 Österreich zugeschlagen. Die deutsche Besiedlung begann Ende des 18. Jahrhunderts. Einen bemerkenswerten Aufschwung nahm die Landeshauptstadt Czernowitz in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Damit hängt auch die zaghaft beginnende Theatertätigkeit zusammen. 1803 gab es ein erstes Gastspiel von Philipp Berndt, dessen Truppe schon im 18. Jahrhundert im Banat aufgetreten war. 1839 wurde sogar ein Theatergebäude errichtet, das jedoch 1842 abbrannte. Alfred Hein, der 1843 nach Czernowitz kam, gastierte auch in der Bukowiner Provinz, in Radautz. Das galizische Lemberg, dem Czernowitz bis 1848 nachgeordnet war, sorgte für weitere Theatergastspiele. Bemerkenswert ist das Auftreten der Truppe von Elise Padewitz in den vierziger Jahren.

Eine qualitativ neue Stufe erreichte das deutsche Theater, als die Stadt Czernowitz 1846 ein eigenes Theatergebäude erbauen ließ und mit Paul Trost einen gewieften Theaterfachmann in die Bukowina berief.

2. Überregionale Gemeinsamkeiten im 19. Jahrhundert

Der Schwerpunkt lag - aufgrund des wirtschaftlichen Aufschwungs in Südosteuropa - immer mehr auf der Gründung und Förderung von Stadttheatern. In Siebenbürgen kam zum deutschen Stadttheater in Hermannstadt dasjenige in Kronstadt hinzu, während in Schäßburg, Mediasch, Broos und Bistritz jeweils Gastspiele aus den größeren städtischen Zentren stattfanden. Im Banat gab es neben Temeswar seit 1817 ein Stadttheater in Orawitz, seit 1818 in Arad, seit 1835 in Lugosch und Werschetz, seit 1841 in

Großbetschkerek. In weiteren 12 Städten und Märkten wurden zeitweise kurze Spielzeiten eingeplant (Orschowa, Herkulesbad, Karansebesch, Reschitza), und in Großkomlosch und Hatzfeld gab es - als Kuriosität - Hoftheater von ungarischen Adeligen. In der Bukowina war Czernowitz nach 1846 ein Spielort, von dem aus Radautz (Rădăuț) und Sutschawa (Suceava), ebenso aber die moldauische Hauptstadt Jassy bespielt wurden. Im Rumänischen Altreich gab es in Bukarest, Jassy (Iași) und Ploiești in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts deutsche Spielzeiten. Bukarest konnte, nachdem es in Rumänien seit 1866 die deutsche Dynastie der Hohenzollern-Sigmaringen gab, eine Theatertradition beginnen, die 1918 mit Gastspielen der Opern aus Darmstadt und Dessau und eines Wiener Schauspielensembles zu Ende ging.

Das zunehmende Prestige des Theaters kann man nicht bloß an den immer aufwendigeren Theatergebäuden ablesen (Temeswar erhielt 1875 ein erstes Fellner-Theater, das nach einem Brand 1882 als Fellner & Helmer-Theater wiedereröffnet wurde; neben den Theatern in Großwardein, Klausenburg und Jassy ist Temeswar damit bis heute ein Standort der neubarocken Bautradition der bekannten Wiener Firma, deren Bauten von Hamburg über Preßburg, Wien, Zagreb, Kecskemét bis Odessa sichtbare Zeichen einer europäischen Kultursymbiose setzen), sondern ebenso an der immer größeren Zahl von Bühnenkünstlern, die aus dem Banat, aus Siebenbürgen oder aus der Bukowina stammten. Die SchauspielerInnen machten den Anfang: die Frau des Prinzipals Hülverding war eine Hermannstädterin. Beatrix Fischer-Schwarzböck (1806-1885), Friederike Herbst (1803-1966), Therese Klinkhammer (1859-1935), Adolf Weiße (1856-1911) stammten aus dem Banat und wurden in Paris, Karlsruhe, Berlin und Wien zu bekannten Bühnengrößen. Adolf Sonnenthal, Josefine Gallmayer und andere Fixsterne der Wiener Theater debütierten in Temeswar oder Hermannstadt. Bis 1848 waren dies Einzelfälle, danach gab es immer mehr Bühnenkünstler, die aus den heute rumänischen Gebieten stammten.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war in Südosteuropa das deutsche Theater in Pest ein Vorbild: 1813 wurde das 3.000 Zuschauer fassende Theater mit einem Kotzebue-Stück und einer speziell für Pest komponierten Festmusik von Beethoven eröffnet. Auf der Route Wien-Preßburg-Pest-Hermannstadt/Temeswar bewegten sich bis 1847, als das Pester Großtheater einem Brand zum Opfer fiel, die meisten Theatergesellschaften. Nach 1848 war Hermannstadt unter Eduard Kreibitz tonangebend. Nachdem Kreibitz die Leitung des Stadttheaters in Preßburg, dann in Graz und Prag übernommen hatte, wurde Temeswar zum Vorbild in der Region. Dies war der Direktion Friedrich Strampfers zu verdanken. Neue Theatergesetze, der Bau eines aufwendigen Sommertheaters (einer so genannten „Arena“) beflügelte das Temeswarer Theaterleben. Strampfer wurde 1862 als Direktor an das Theater an der Wien abberufen. Sein Chefregisseur in Temeswar, Maximilian Steiner, war Strampfers Nachfolger in Wien, und auch Strampfers Nachfolger in Temeswar, Eduard Reimann, wurde nach sieben Jahren, in denen er im Sommer in Hermannstadt spielen ließ (1864-67), Leiter eines angesehenen süddeutschen Theaters: von 1870 bis 1898 war Reimann in Würzburg die bestimmende Theaterautorität, der auch die Gründung des Sommertheaters in Bad Kissingen zu danken ist.

Die erwähnten Beispiele zeigen, wie die Intendanten und Spielleiter der Provinztheater in Siebenbürgen und im Banat im deutschen Sprachraum aufgrund ihrer Leistungen in der südöstlichen Provinz Anerkennung fanden. Ihre berufliche Laufbahn führte sie in die Zentren deutscher Theaterkunst, was für die Herkunftsregion jeweils eine Aufwertung bedeutete. Zahlreiche Gastspiele dieser Stars an ihren früheren Wirkungsstätten festigten das Ansehen der Stadttheater in Hermannstadt, Temeswar und Czernowitz.

Die Theater-Unionen waren ein wirksames Mittel, finanzielle Gewinne zu erzielen und gleichzeitig - bei geringstem personellem und funktionellem Aufwand - Kontinuität und Durchschlagskraft an mehreren Standorten gleichzeitig zu ermöglichen. Einige Beispiele für solche Bindungen: von 1825-1831 war die Truppe von Herzog und Hirschfeld sowohl in Hermannstadt als auch in Temeswar tätig, 1842 bis 1847 war das Ensemble von Nötzl und Kreibitz abwechselnd in Arad und Hermannstadt, nach 1870 war Friedrich Dorn in Hermannstadt und Kronstadt Theaterdirektor, was ihn - er hatte 1868 in Eisenstadt begonnen, war später in Esseg, Fünfkirchen und Kaschau aufgetreten - nicht daran hinderte, auch in Arad, Temeswar, Bukarest und Czernowitz Spielzeiten bestreiten zu lassen. Zwischen Temeswar und Preßburg hatte es schon im 18. Jahrhundert eine enge Zusammenarbeit gegeben. Im Zeitraum 1885-1899 wurden diese Gemeinsamkeiten durch Max Kmentt und Emanuel Raul aktiviert. Lugosch und Großbetschkerek, Orawitz und Weißkirchen waren in der zweiten Jahrhunderthälfte fast ununterbrochen miteinander verbunden, zuletzt durch den agilen Direktor Ludwig Meister-Duba.

Allerdings verspürten die deutschen Bühnen in der Region immer mehr die Konkurrenz der anderssprachigen Theater, denen sie anfänglich Impulse vermittelt hatten. Zwar konnte man oft - wie es beispielsweise Eduard Reimann tat - durch ein spezielles Repertoireangebot einiges bessern (Reimann ließ Stücke mit serbischer, ungarischer Thematik einstudieren und unterstützte seit 1868 Gastspiele rumänischer Schauspielgesellschaften), aber der Vormarsch der jeweiligen Nationaltheater war nicht aufzuhalten. Die kommunalen Behörden unterstützten das nichtdeutsche Theater - im Königreich Ungarn bevorzugt das ungarische. Das Stadttheater Temeswar wurde noch 1875 und 1882 jeweils von deutschen und ungarischen Truppen eingeweiht, aber 1899 verbot der deutschstämmige Bürgermeister Telbisz deutsche Aufführungen im Ferenc-József-Theater! Ähnlich erging es den kleineren Bühnen im Banat, wo seit 1898 kein deutsches Theater mehr feste Spielzeiten einplanen konnte. Die Partnerschaften vermochten diesen Trend nicht aufzuhalten, aber die Reiserouten der Theaterleute wurden von Preßburg, Budapest, Temeswar in ungefährdete Regionen verlegt, z.B. in die Gebiete der ehemaligen Militärgrenze, in Donauhäfen (so trat die Operettengesellschaft Carl von Rémay in den neunziger Jahren von Pantschowa bis Galatz, u.a. in Semlin, Belgrad, Orschowa, Herkulesbad, auf).

Die Stabilität einzelner Standorte hing auch von den Theaterleitern und der Unterstützung durch die deutsche Minderheitengruppe ab: in der ungarischen Reichshälfte der k.u.k. Monarchie blieb nach 1899 nur in Hermannstadt das deutsche Stadttheater erhalten, auch weil von 1892 bis 1922 Leo Bauer ein Garant für die Bühnentätigkeit war und sich gleichzeitig in Bielitz und Schlesien weitere Einnahmequellen erschloss. In der österreichischen Reichshälfte nahm im gleichen Zeitraum die Theatertätigkeit zu. Sichtbares Zeichen war die Einweihung des Stadttheaters von Fellner & Helmer in Czernowitz im Jahre 1907, als dort auch eine Schiller-Statue die nationalliterarische Relevanz des deutschen Provinztheaters nahe legen sollte. Die Gastspiele aus Wien und Berlin sorgten bis 1914 für Leistungen, die mit denjenigen der großen Zentren vergleichbar waren.

Lokale Unterschiede im Spielplan waren unübersehbar: beispielsweise hat Reimann in Hermannstadt die Klassiker des Sprechtheaters (Schiller, Kleist, Hebbel) zu Erfolgen geführt, während gleichzeitig in Temeswar die Musikbühne mit deutschen Opern (Lortzing, Weber, Wagner) und Operetten (Offenbach, Suppé) Zustimmung fand. Die Stücke der Ensemblemitglieder (z.B. Karl Blumacher) oder der einheimischen Dramatiker (Johann Nepomuk Preyer, Karl Zeh, Béla Birkenheuer, Michael Albert) fanden ebenso wenig Zuspruch wie die Aufführungen, die auf lokale Geschichte und Gepflogenheiten Bezug nahmen. Für diese Autoren und Stücke traten nach 1848 Vereine ein, und das Laientheater

hat bis 1914 für die Popularisierung regionaler Themen und Geschichte eine immer größere Bedeutung (vor allem in Siebenbürgen) gehabt.

Während die Theaterverbindungen der Donaustädte und der im südslawischen Bereich gelegenen Theater bis 1914 fortgeführt wurde, während Hermannstadt das Stadttheater als eine Institution der siebenbürgisch-sächsischen kulturellen Selbstbehauptung ebenso beibehielt wie Czernowitz, gab es im Banat im gleichen Zeitraum seltene Kurzauftritte des Tegnenseers Bauerntheaters und wenig bekannter Wiener Wandertruppen.

Die Förderung überregionaler Bildungshomogenität in den städtischen Zentren hatte die soziale Akzeptanz des Theaters verstärkt, Schauspielern und Spielleitern die Tore zur Anerkennung im deutschen Sprachraum geöffnet und ein Potential von Interpreten geschaffen, das z. T. beachtlich war. Von geringer Bedeutung blieben dabei die Bühnentechniker, die Arrangeure, die mit dem bescheidenen regionalen Instrumentarium auskommen mussten. Dafür traten immer mehr Dramatiker auf den Plan, von denen bloß Adam Müller-Guttenbrunn in Wien Erfolge erzielten (als Direktor des Raimund- bzw. des Kaiser-Jubiläumstheaters). Eine Presse, die aufmerksam die Theaterereignisse verfolgte und sie als einen Beitrag zur nationalen und regionalen Kultur wertete, war seit 1830 kontinuierlich an allen regionalen und überregionalen Bühnenergebnissen interessiert. Emil von Simonchich, Johann Nepomuk Preyer, Eugen Filtsch, Ernst Jekelius und Adolf Menczel waren Theaterkenner, die durch ihre Kritiken auch für den Theaterliebhaber differenzierte Beurteilungen der Leistungen in Hermannstadt, Temeswar und Czernowitz bereitstellten.

3. Die Bemühungen um ein selbständiges deutsches Minderheitentheater nach 1918

Bis 1918 hatte der ungarische Nationalismus das deutsche Minderheitentheater bedrängt, nach 1918 übernahm der rumänische eine ähnliche Rolle: in relativ kurzer Zeit war das deutsche Theater in Hermannstadt 1922 funktionsunfähig geworden, kurz danach fiel Czernowitz dem organisierten Meinungsterror zum Opfer (im Dezember 1921 und im Dezember 1922 hatten rumänische Nationalisten das Theatergebäude besetzt und verhindert, dass dort deutsche Spielzeiten stattfinden konnten). Die Euphorie modernistischer Zeitschriften („Der Nerv“ 1919, „Die Bühne“ 1922-23) und erfreulich-freier Neuansätze war verflogen. Man musste versuchen, deutsche Theatereinrichtungen den rumänischen Verhältnissen anzupassen. Zunächst setzte man weiterhin auf Gastspiele: seit 1923 koordinierte das Deutsche Kulturamt (Leiter: Dr. Richard Csaki) in Hermannstadt die gesamte Gastspieltätigkeit in Siebenbürgen, dem Banat und der Bukowina. Das Operettenensemble von Paul Sundt, das Erfahrungen im ungarischen Ödenburg (1921-23) gesammelt hatte und die Berliner SchauspielerInnen der Truppe von Werner Lenz sicherten von 1923 bis 1927 einen deutschsprachigen Theaterbetrieb, der in Rumänien das Werk von Frank Wedekind, Arthur Schnitzler, Georg Kaiser popularisierte. Gäste wie Starregisseur Karlheinz Martin aus Berlin (1922) sorgten an rumänischen Theatern für eine steigende Akzeptanz für die Dramatik des einstigen Kriegsgegners Deutschland. Gleichzeitig wurde die Gesetzgebung für die Minderheiten des Landes immer restriktiver: die Minderheitenschulen litten unter den diskriminatorischen Maßnahmen des Unterrichtsministers Angelescu, die evangelische und die katholische Kirche standen in der neu geschaffenen Hierarchie im Schatten der rumänisch-orthodoxen und der unierten Kirche. Den Theatern wurde die Möglichkeit genommen, ausländische Künstler zu verpflichten.

Das führte schließlich 1933 zur Gründung des Deutschen Landestheaters, dessen Intendant Gust Ongyerth als Leiter einer Kronstädter Konzertagentur Erfahrung gesammelt hatte. Ongyerth gelang es, bis 1944 eine feste Bühneneinrichtung mit Sitz in Hermannstadt zu schaffen, deren feste Spielzeiten in Hermannstadt, Kronstadt und Temeswar stattfanden und die auf Tournée alle Siedlungsgebiete der Rumäniendeutschen erreichte. Durch Theatervereine wurde das Landestheater unterstützt, aber die Finanzierung erwies sich zunehmend schwieriger. Zugeständnisse an Geldgeber (vor allem aus dem Dritten Reich) waren unumgänglich, und seit 1940 galt das Deutsche Landestheater als Einrichtung der nationalsozialistischen Deutschen Volksgruppe, die es ab 1941 zu einem Fronttheater umfunktionierte, das in Odessa und auf der Krim, im besetzten Jugoslawien und immer seltener an seinen rumänischen Standorten auftrat. In den ersten Jahren seines Bestehens wurden deutsche Regionalautoren (Franz Karl Franchy, Karl von Möller, Richard Oschanitzky, Rudolf Wagner-Régeny) ebenso bevorzugt wie rumänische Dramatiker (Victor Ion Popa, Ion Sân Giorgiu). Nach 1940 konnten man binnendeutsche Schauspieler verpflichten, musste aber das Repertoire „anpassen“: von den NS-konformen Kärgel, Bunje, Eberhard Möller bis zu den umfunktionierten Klassikern (Kleists „Prinz Friedrich von Homburg“) und der konsumorientierten Lustspielkost für Frontkämpfer war der Entscheidungsspielraum begrenzt. Im August 1944 wurde das Deutsche Landestheater, die erste eigenständige Einrichtung der deutschen Minderheit in Rumänien, aufgelöst.

Nach 1945 waren die Deutschen in Rumänien Ziel von Diskriminierungsaktionen großen Stils (Deportationen, Enteignungen, Verhaftungen). Später durften sie eine eigene, ideologieträchtige Regionalkultur propagieren. Nach der Gründung deutscher Zeitungen und Zeitschriften („Neuer Weg“, 1949; „Banater Schrifttum“, 1950) und der Schulreform von 1948, die ein ausgedehntes Netz deutscher Schulen in Siebenbürgen und im Banat schuf (aus der Bukowina und der Dobrudscha waren die Deutschen 1940 abgesiedelt worden) wurde 1953 das Deutsche Staatstheater Temeswar gegründet, 1956 eine deutsche Abteilung am Rumänischen Staatstheater in Hermannstadt ins Leben gerufen. Temeswar, wo zahlreiche ehemalige Mitglieder des deutschen Landestheaters tätig waren, besaß eine zeitlang einen Bonus: es begann früher mit seinen Gastspielen durch ganz Rumänien, wurde von den regionalen Stellen tatkräftiger gefördert als Hermannstadt und besaß, weil es in der Stadt sowohl ein rumänisches als auch ein ungarisches Theater gab, außerdem eine rumänische Oper, eine bessere Infrastruktur als Hermannstadt. In den fünfziger Jahren war die Rezeption sowjetischer und zeitgenössischer Dramatik ein Muss, seit 1956 gab es durch Gastregisseure aus der DDR kompetente Unterstützung, und neben den Bühnenklassikern (Lessing, Schiller, Goethe) erspielte man einen Schwerpunkt für moderne deutsche Dramatik - im Laufe der Jahre gab es beispielsweise vier beachtliche Brecht-Inszenierungen. In den sechziger Jahren erfolgte die Rückbesinnung auf rumäniendeutsche Dramatiker und auf das Wiener Volksschauspiel (Nestroy, Raimund). Die regionalen Bühnenautoren (Hans Kehrer, Ludwig Schwarz) sorgten für einen ortsspezifischen Bezug mit historischer Thematik (Hans Kehrer: „Versunkene Äcker“, 1961; „Narrenbrot“, 1974; Ludwig Schwarz: „Matthias Till“, 1977) und für die Entstehung von Banater Volksstücken ohne echten Zeitbezug (eigentlich Mundartschwänke) und schließlich in den achtziger Jahren für eine Mischung von Musik- und Unterhaltungsshows (vor allem Josef Jochum, beispielsweise: „Tatort Fuchsberg“, 1987, „Die Schenke 'Zur blonden Christine'“, 1988). Solche Stücke waren sehr beliebt und ein probates Mittel dafür, durch die Beliebtheit der Thematik die Zensur zu umgehen (das am häufigsten gespielte Stück war das von Hans Kehrer: „Es geht um die Heirat“, 1966, mit 152 Vorstellungen und 46.654 Zuschauern).

Die Entwicklungstendenz in Temeswar wurde von Hermannstadt nicht nachvollzogen: dort war die nationalliterarische Relevanz der gewählten Bühnentexte von größter Bedeutung, und bis heute versuchte man, Standardwerke der deutschen Bühnenliteratur von Gryphius bis Süskind ins Programm aufzunehmen. Das erfolgreichste Stück in Hermannstadt, das in zwei Inszenierungen knapp 250 Vorstellungen erreichte, war Schillers Jugenddrama „Kabale und Liebe. Eine ähnliche Repertoirepolitik galt den Klassikern des Welttheaters, die in Hermannstadt zahlreicher als in Temeswar zu sehen waren. Außerdem fehlte in Hermannstadt die Schweizer und die österreichische zeitgenössische Dramatik anders als in Temeswar nicht.

Die Tätigkeit des Deutschen Staatstheaters in Temeswar war auch dadurch begünstigt, dass zahlreichere ausländische und inländische (jüdische, rumänische) Spielleiter nach Temeswar kamen, die Temeswarer vier Gastspielreisen in die DDR unternehmen konnten, einige Schauspieler aus Temeswar in Filmen mitwirkten und dass die Dotierung des selbständigen Staatstheaters besser war als die der deutschen Abteilung in Hermannstadt. Ein Austausch (SchauspielerInnen, Regisseure, Bühnenmaler) fand zwischen beiden Städten statt, gemeinsame Vorhaben wurden nicht durchgeführt, und auch heute gehen beide Institutionen getrennte Wege. Während Temeswar oft im Ausland gastiert und mit der Deutschen Bühne Szekszárd (Ungarn) kooperiert, ist Hermannstadt auf sich gestellt und - obwohl die politischen Entscheidungsgremien der Deutschen in Rumänien sich seit 1990 in Hermannstadt befinden - weniger flexibel und wandlungsfähig als Temeswar.

4. Schlussbemerkungen

Erkennbar ist, dass sich die Entwicklungen des deutschen Theaters auf dem Gebiet des heutigen Rumänien immer in Abhängigkeit von politischen und sozialen Entwicklungen ergeben hatten. Die Stadtentwicklung, die Modernisierungsprozesse haben zunächst Annäherungen im 19. Jahrhundert veranlasst, eine überregionale Zusammenarbeit gefördert, bei der Besonderheiten des Kulturrums (Mehrsprachigkeit, Minderheitenstatus, Modellcharakter der regionalen deutschen Kultur für die Nachbarn) sich abzeichneten, der Standortvorteil von Zentren gegenüber peripheren und kleinen Ortschaften eine Rolle spielte und letztlich bedauerlich häufig der Nationalismus eine Behinderung der deutschen Minderheitenkultur zur Folge hatte. Wie individuelle und lokale Initiativen dennoch eine Bewahrung und Kontinuität - auch der Theatertätigkeit - veranlassen konnten, war am Beispiel Hermannstadts zu sehen. Dass solche Modelle unter veränderten Bedingungen (z.B. im neuen Staat Rumänien) ebenfalls labil wurden und nach neuen Selbstbehauptungsstrategien für die deutsche Minderheit Ausschau gehalten werden musste, ist unübersehbar. Schließlich hat - unter verschiedenen politischen Konstellationen - in der Zwischenkriegszeit (Deutsches Landestheater) und nach 1945 (Deutsches Staatstheater Temeswar, Deutsche Abteilung Hermannstadt) ein deutsches Minderheitentheater entstehen können, das in jeder Hinsicht neue Wege einschlug. Von der Repertoirepolitik über die Personalentscheidungen, von den Beziehungen zu landeseigenen nichtdeutschen Institutionen bis zu den Kontakten mit den Berufstheatern im deutschen Sprachraum reicht die Vielfalt der Lösungsversuche. Professionalität konnte vor 1945 die ideologische Überfrachtung ebenso wenig verhindern wie in der Zeit von 1953 bis 1989. Es erscheint jedoch ermutigend, dass immer neue Varianten eines Überlebens der Institution Theater gesucht und gefunden wurden, dass man mit regionalen Volksstücken, mit der Unterstützung von Presse und

Medien, von Minderheitenvertretungen immer wieder eine glaubwürdige Zielsetzung gefunden hat und bemüht war, die selbst gesteckten, gruppeneigenen Ziele auch zu erreichen.

Auswahl Literatur

- BERWANGER, Nikolaus; JUNESCH, Wilhelm: Zwei Jahrzehnte im Rampenlicht. Illustrierte Chronik der Temeswarer Deutschen Staatsbühne. Bukarest 1974.
- CRÎȘAN, Ion: Teatrul din Oravița (1817-1967) (Das Theater von Orawitz). Reșița 1968.
- DROZDOWSKI, Georg: Deutsches Theater. In: Buchenland. Hundertfünfzig Jahre Deutschtum in der Bukowina. München 1961, S. 451-472.
- Ders.: Damals in Czernowitz und rundum. Erinnerungen eines Altösterreicherers. Klagenfurt 1984.
- FASSEL, Horst: Das Czernowitzer Deutsche Theater: Stationen einer Entwicklung. In: Südostdeutsches Archiv, XXXVI/XXXVII, 1993/94, S. 121-162.
- Ders.: Deutsches Staatstheater Temeswar (1953-1993). Entwicklungsmöglichkeiten einer Kultureinrichtung der deutschen Minderheit in Rumänien. Freiburg i.Br. 1993;
- Ders.: Ein deutsches Theater im Banat im vielsprachigen Umfeld. Das Beispiel Orawitz. In: Banatica, 13 (1996), Nr. 3, S. 5-64.
- FEKETE, Mihály: A temesvári színesztet története. Temesvár o.J. (1930).
- FILTSCH, Eugen: Geschichte des deutschen Theaters in Siebenbürgen. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Sachsen. In: Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde, N.F., Bd. 21, H. 1, 1887, S. 515-590, N.F. Bd, 23, H. 1, 1890, S. 287-354.
- Ders.: Das deutsche Theater in Hermannstadt. In: Siebenbürgisch Deutsches Tageblatt, 14. Jg., Nr. 4162-4166, 4168-4170, 22.8.1887-31.8.1887.
- PECHTOL, Maria: Thalia in Temeswar. Die Geschichte des Temeswarer deutschen Theaters im 18. und 19. Jahrhundert. Bukarest 1972.
- PUKÁNSZKY-KÁDÁR, Jolán: Geschichte des deutschen Theaters in Ungarn. München 1933.

DER MINDERHEITENSTATUS UND SEINE AUSWIRKUNGEN AUF DIE DEUTSCHEN BÜHNEN IN OST- UND SÜDOSTEUROPA IM 20. JAHRHUNDERT

I. Vorüberlegung

Das 5. LTT-Journal ist in Tübingen vor kurzem erschienen. LTT, das ist das Landestheater Württemberg-Hohenzollern Tübingen Reutlingen. In seinem „Journal“ wird der Zeitraum Mai-Juli 2003 abgedeckt und der Spielplan 2003/2004 präsentiert. Wir halten fest, was dieser Spielplan für die nächsten Monate enthält: „König Ödipus“ von Sophokles, „Krankheit der Jugend“ von Ferdinand Bruckner, „Maienschlager“ von Katharina Gericke, „Oleanna“ von David Mamet, „Wie es euch gefällt“ von Shakespeare, „Der tolle Tag oder Figaros Hochzeit“ von Beaumarchais, „Fette Männer im Rock“ von Nicky Silvers, das Musical „Geschichten aus dem Supermarkt,“ von Heiner Kondschat, „Die Liebenden“ „Sehnsucht und Liebesunfähigkeit anhand einer lesbischen Beziehung“, „Die Seiltänzerin“ von Mika Kenny, „Baal“ von Brecht, „Effi Briest“ nach Fontane, „Autorenfestival 9 zum 9“, „frische Texte zum Thema deutsche Geschichte“¹⁸.

Dann wird Aktuelles, der Spielplan der laufenden Spielzeit, bekannt gegeben: „Immer“, ein „Monolog für zwei Stimmen“ von Andreas Laudert, „Echolot 6 + 7, „*Lesungen junger Dramatik*“, Hofmannsthal's „Jedermann“ vor dem Rottenburger Dom, „Republik Vineta“ von Moritz Finke, Arthur Millers „Ein Volksfeind“ usw.

Auch finden im Juni die 6. Schultheatertage statt, bei denen Wedekinds „Frühlings Erwachen“, Shakespeares „Hamlet. Eine Szenenfolge“, „Lysistrata“ von Aristophanes, aber auch „Dabei sein ist alles“, „Krieg und Frieden gehören zusammen“ aus Aix-en-Provence, „Was ist eigentlich Krieg“ eine Eigenproduktion der Förderschule Nagold präsentiert werden.

Das LTT bietet außerdem ein „Liebes-Abo“ an, das „Kabale und Liebe“, „Wie es euch gefällt“, „Maienschlager“, „Effi Briest“, und „Die Liebenden“ umfasst.

Diese drei Angebote haben alle nur eines mit deutschen Minderheitentheatern zu tun, dass sie nämlich Angebote enthalten, die auch außerhalb Tübingens ähnlich vorgelegt werden könnten und auf Besonderheiten verweisen, die heutzutage für kein Theater, demnach auch kein Minderheitentheater, bedeutungslos sind:

1. Auch heute erfolgt Theaterplanung anhand von Stücken, die nach bestimmten Kriterien ausgewählt werden. Dass es sich in Tübingen um selten gespielte, aber sehr bekannte Stücke handelt („Baal“, „König Ödipus“) oder um traditionelle Kassenschlager früherer Zeiten („Wie es euch gefällt“, „Figaros Hochzeit“), ebenso um Neues, wie die Liebe zweier Jungen zueinander, die von der Kleist-Preisträgerin Katharina Gericke in die NS-Zeit verlegt wird („Maienschlager“) oder um die Affäre eines Professors und einer Studentin im US-Erfolgsstück „Oleanna“, schließlich um Bühnenversionen von epischen

¹⁸ Siehe LTT-Journal Nr. 5 (Mai Juni Juli) 2003, S. 3.

Werken oder Filmen („Effi Briest“, „Einer flog über das Kuckucksnest“) ist keinesfalls auffallend neuartig.

2. Die Werbung selektiert thematische Schwerpunkte, um Anreize zu schaffen, siehe das: „Liebes-Abo“.
3. Das Schultheater beruht auf dem Bildungskanon der Nationalliteraturen und improvisierten Spielen zu einem gegebenen Thema („Krieg und Frieden“).

Diese Vorgehensweise erinnert daran, wie man auch bei deutschen Minderheitentheatern plante oder plant. Was beim LTT nur anhand der Monatsspielpläne erkennbar wird und eine Folge der Annahme oder Ablehnung der jeweiligen Angebote ist – was wiederholt, wie oft das eine oder andere Stück angeboten wird – wird bei der – meist resümierenden – Darstellung der Aktivitäten von Minderheitentheatern nicht immer erkennbar, ist aber ebenso vorhanden wie andernorts.

Was ebenfalls meist übersehen wird: wie sehr im Laufe der Entwicklung die Schulbildung bzw. das Bildungsniveau der Zielgruppe des Minderheitentheaters eine Rolle spielten, sowohl bei der Aufstellung der Spielpläne als auch bei deren Rezeption in Einzelfällen. Es war z.B. im 19. Jahrhundert erkennbar, dass das deutsche Theaterpublikum in Hermannstadt stärker das Sprechtheater bevorzugte und innerhalb des Sprechtheaters die sogenannten nationalliterarisch relevanten Dramatiker und Stücke, während man – beim gleichen Ensemble und dem gleichen Direktor (Eduard Reimann, 1862-1867) – in Temeswar Operetten und Opern bevorzugte¹⁹.

Schließlich ist die Frage zu stellen, ob sich ein Minderheitentheater – und in welchem Umfang – Experimente und Innovationen leisten kann und darf.

Wir werden auf diese Fragen eingehen, indem wir vor allem die Tätigkeit von deutschen Minderheitentheatern in Südosteuropa nach 1918 in Betracht ziehen.

II. Deutsche Minderheitentheater im 20. Jahrhundert: Status und Zielsetzungen

Bis zum Ende des Ersten Weltkriegs waren Minderheitenfragen in Südosteuropa zwar erörtert und gestellt, aber meist nicht durch internationalen oder intranationalen Konsens gelöst oder wenigstens erträglicher gestaltet worden. Nach 1918 wurde es den neuen Staaten Südosteuropas nahe gelegt, Regelungen zur Befriedung von Minderheiten zu treffen, wenn sie entgegen eigener Definitionen keine Nationalstaaten sondern Vielvölkerstaaten mit beträchtlichem Minderheitenanteil waren. Die jeweiligen Staatsnationen waren bestrebt, ihren eigenen Institutionen und Wertvorstellungen eine dominante Rolle zu sichern und die Werte und Traditionen der Minderheiten im günstigsten Fall geringfügig zu beachten.

Das Theater war eine der Institutionen, die sich mit den Bestrebungen kultureller Selbstbehauptung – auch von Minderheiten – auseinander zu setzen hatte. Andere, nicht minder gewichtige Einrichtungen waren die jeweilige Muttersprachenschule, die Presse, die unterschiedlichen Vereine, die deutschsprachige Regionalliteratur. Von besonderer Bedeutung für die Gruppenidentität war die deutsche Muttersprache. Ihre Pflege, ebenso die Behauptung der einzelnen Institutionen war in den Vielvölkerstaaten nach den Friedens-

¹⁹ Vgl. FASSEL, Horst: Theater als Kommunikationsmittel: Eduard Reimanns Tätigkeit in Temeswar (1862-1870). In: Kulturraum Mittlere und Untere Donau. Traditionen und Perspektiven des Zusammenlebens. Reșița 1995, S. 309-331; ebenso in: Studii de literatură română și comparată. Timișoara: Universitate, Bd. XII-XIII, S. 15-58.

schlüssen des Ersten Weltkriegs keineswegs unproblematisch. Auch die Minderheitenrechte, durch Erfahrungstatsachen entweder akzeptiert oder negiert, mussten erst von den jungen Staaten anerkannt werden, damit auch die jeweiligen Einrichtungen der Minderheiten funktionieren konnten. Demokratische Strukturen waren zu schaffen, was keinesfalls einfach und selbstverständlich war. Ohne diese und andere Voraussetzungen war die Tätigkeit der einzelnen Institutionen beschwerlich, wenn nicht gar unmöglich.

Wir haben es im 20. Jahrhundert mit unterschiedlichen Voraussetzungen zu tun, die zu erfüllen waren, um die Existenz deutscher (und anderer) Minderheiten zu sichern und zu garantieren:

1. Politische Entscheidungen
2. Institutionelle und administrative Voraussetzungen
3. Selbstdarstellung und Traditionen der jeweiligen Institutionen

1. Die politischen Entscheidungen waren und sind von Land zu Land, von Zeitabschnitt zu Zeitabschnitt unterschiedlich. Man kann, stark verkürzt und vereinfacht, sagen, dass sich in Ungarn, im SHS-Staat (ab 1929 in Jugoslawien) die Beteiligung der deutschen Minderheiten am politischen Leben in Grenzen hielt. Der frühe Minderheitenminister Jakob Bleyer hatte in Ungarn zwar die Prämissen einer funktionierenden Koexistenz zwischen Staatsvolk und Minderheiten entworfen, aber nicht verwirklichen können, und Stefan Kraft gelang es in Jugoslawien ebenso wenig, die Echtheit seiner deutschen Minderheit befriedigend in Szene zu setzen. In beiden Staaten hatte es das deutsche Schulwesen schwer, und erst in den späten dreißiger und in den frühen vierziger Jahren – damals aufgrund der Abhängigkeit vom Dritten Reich – wurde in beiden Staaten das deutschsprachige Schulwesen stabil etabliert.

In Rumänien war die Situation in den einzelnen Landesteilen unterschiedlich. Im Bukarester Parlament spielte die Deutsche Partei²⁰ eine geringe Rolle; ihre Absprachen mit der jeweiligen Regierungspartei konnten ihre Bedeutung steigern, auch war der von der kurzlebigen Regierung Jorga 1931 ernannte Unterstaatssekretär für Minderheitenfragen Rudolf Brandsch, ebenso wie sein Kollege Hans-Otto Roth, der in den Regierungen von Gigurtu das gleiche Amt inne hatte, Zeichen eines zunehmenden Verständnisses für Minderheiten, aber zu befriedigenden Lösungen kam es trotzdem nicht. Außerdem wurden die einzelnen Regionen unterschiedlich behandelt: in Bessarabien, wo die rumänische Oberschicht zum Teil russifiziert war, waren Assimilationsmaßnahmen strenger als in anderen Landesteilen. In Siebenbürgen und im Banat hatten die deutschsprachigen Schulen keine unlösbaren Probleme wie etwa in der Bukowina, in der Deutsch vor 1918 die Amtssprache gewesen war.

Mehr als Andeutungen über die unterschiedliche Behandlung der deutschen Minderheiten sind hier nicht möglich. Dass diese als potentielle Verbündete des Deutschen Reichs in den späten dreißiger Jahren überproportionale Privilegien erhielten, steht außer Frage. Dass sie nach 1945 eben wegen dieser Privilegien diskriminiert wurden, ist ebenfalls bekannt.

Die Festlegung und Verfolgung eigener, regionaler und ethnischer Ziele erfolgte nie unabhängig von der politischen Großwetterlage und den im jeweiligen Staat vorhandenen Bedingungen.

²⁰ Sie bestand jeweils aus den gewählten Vertretern der deutschen Minderheiten, die allerdings parteipolitisch von ganz unterschiedlicher Couleur zu sein vermochten.

2. Die Verwaltung ließ den deutschen Minderheiten auch in den Gebieten mit beträchtlichem deutschem Anteil kaum Spielraum für Eigeninitiativen. In der allgemeinen Verwaltung spielten Angehörige der Minderheiten eine eher untergeordnete Rolle. Die deutschen Minderheiten wählten sich eigene Interessenvertretungen, den Verband der Deutschen Großrumäniens 1921, den Deutschen Kulturbund in Jugoslawien. Auch für die einzelnen Landesteile gab es regionale Gliederungen, im rumänischen Banat die Schwäbische Volksgemeinschaft.

In Eigenregie befanden sich die deutschsprachige Presse, die Vereine, die protestantischen Landeskirchen²¹. Die Versuche, die Stadttheater, die im 19. Jahrhundert deutsch gewesen waren, zu behalten, endeten meist mit Misserfolgen. Der Stellenwert der einzelnen deutschsprachigen Institutionen wurde regional und zeitabhängig unterschiedlich definiert. Die deutsche Schule war ein dominantes Anliegen, die deutschsprachige Presse ebenso, beim Berufstheater gab es unterschiedliche Verhaltensweisen.

Die deutschsprachige Presse war gut vertreten in Böhmen, Mähren und in der Slowakei, in Westungarn und in Budapest, in Slowenien, in der Vojvodina, in Zagreb und Belgrad, im rumänischen Banat, in Siebenbürgen und in der Bukowina. Diese Presse konnte sich für kulturelle Ziele engagieren, einen tatsächlichen Einfluss auf politische Entscheidungen besaß sie ebenso wenig wie die politischen Vertreter der deutschen Minderheiten in den Parlamenten.

Bei den Theatern hatte in der ungarischen Hälfte der ehemaligen Doppelmonarchie der Abbau der deutschen Stadttheater in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stark zugenommen. Am Jahrhundertende gab es in der ungarischen Reichshälfte bloß in Pressburg, Esseg (bis 1907) und Hermannstadt deutsches Theater, was für die Selbstbehauptung dieser – inzwischen isolierten Bühnen – eine akute Gefährdung und Schwächung bedeutete, denn zuvor hatte ein System mehr oder weniger gut funktionierender deutscher Stadttheater oder Theater-Unionen eine Absicherung auch des einzelnen Theaters bedeuten können.

In der Zwischenkriegszeit wurden die letzten deutschen Theater der österreichischen Reichshälfte in den neuen Staaten zunächst beseitigt. Meist geschah dies in Form organisierter Protestbewegungen des Staatsvolkes. In Prag, Mährisch-Ostau, in Czernowitz wurden die deutschen Theater zunächst aus dem eigenen Haus, meist aus repräsentativen Gebäuden, entfernt. Sie durften später ihre Tätigkeit in Arbeiterheimen, in Vereinssälen fortsetzen, aber die Kontinuität war meist recht schnell zu Ende. Manchmal half der Zufall, die nationale Hierarchie zu fördern: am 30. Oktober 1920 brannte beispielsweise das Temeswarer Stadttheater, ein Fellner & Helmer-Gebäude, ab, und in dem renovierten, neuen Gebäude, war der ehemalige Redoutensaal seit den dreißiger Jahren und bis heute die Dependence der Minderheitentheater, des deutschen wie des ungarischen Theaters.

Auch bei der staatlichen und kommunalen Förderung gab es schon im 19. Jahrhundert einschneidende Veränderungen: die Minderheitentheater erhielten, wenn überhaupt, nur einen kleinen Teil der Subventionen. Das Gros der Zuschüsse wurde für die Theater-einrichtungen des jeweiligen Staatsvolkes reserviert. Dies war auch außerhalb der Doppelmonarchie nicht anders und galt nach dem Ersten und Zweiten Weltkrieg für alle Minderheiteneinrichtungen.

Schließlich waren die neuen Grenzen zusätzliche Barrieren: die Reisemöglichkeiten von einzelnen Truppen und Künstlern wurden mehr und mehr durch die jeweiligen Grenz-

²¹ Für die katholische Kirche spielte die jeweilige Ethnie keine so große Rolle, es hieß hier nicht Ethnie = Religion.

behörden behindert, restriktive Gesetze wurden erlassen – zum Beispiel in Rumänien in den zwanziger Jahren: ausländische Künstler durften sich nicht länger als zwei Wochen im Land aufhalten. Dadurch war der Austausch zwischen Städten und Gebieten nicht mehr wie im 18. und 19. Jahrhundert möglich. Das Gute daran war höchstens, dass jedes Land und jede Minderheitengruppe versuchen musste, aus ihrer Mitte Künstler auszubilden und auszuwählen. Die Grundlage für das Deutsche Landestheater in Hermannstadt (1933-1944), für das Landestheater Serbisches Banat (1940-1943) und das Landestheater in Zagreb (1942-1944) waren damit geschaffen worden. Die Nachteile konnten nur zum Teil ausgeglichen werden: die Grenzen hinderten den Zufluss von Textbüchern und Spielvorlagen. Auch in diesem Fall gab es Möglichkeiten, einheimische deutsche Regionalautoren zu mobilisieren, was mit größerem Erfolg in Werschetz, Hatzfeld und in der Tolna geschah, allerdings nie so, dass durch diese Produktion von Theaterstücken der Bedarf der regionalen Bühnen gedeckt worden wäre.

3. Wir haben bisher die externen Faktoren erwähnt, die nur mittelbar von den Initiatoren der deutschen Minderheitentheater verändert oder beeinflusst werden konnten. Zu den Faktoren, auf die man selbst Einfluss nehmen konnte, steht der Spielplan an vorderster Front. Mit seiner Hilfe hatte man schon immer gehofft, die Rezeption so zu steuern, dass sich das Theaterunternehmen selbst finanzieren konnte. Außerdem glaubte man auch, die ethnische Selbstdarstellung zu einem Fixpunkt der Auswahl machen zu können, die Schwierigkeit bestand darin darzulegen, wie man sich selbst zu definieren gedachte. Wenn beispielsweise viele Theater mit Schillers „Wilhelm Tell“ begannen, 1920 das deutsche Theater in Brünn, 1933 das Deutsche Landestheater in Hermannstadt, dann war – außer dem Rütli-Schwur – kaum etwas, das zum jeweils regionalen ostmittel- oder südosteuropäischen Selbstverständnis gepasst hätte. Auch war es nach 1941 etwas ganz anderes den „Tell“ zu spielen: zwischenzeitlich hatte Hitler persönlich das Stück untersagt. Wer es aufführte, gehörte mit zum politischen Widerstand²². Wenn man die bayerischen und Tiroler Stücke des Tegernseer Bauerntheaters nachspielte, das seit 1901 Südosteuropa bis hin nach Konstantinopel bereiste, wurden auch dort keineswegs Repräsentanten der deutschen Minderheiten der Slowakei, Siebenbürgens oder der Batschka abkonterfeit; wie aber donauschwäbische Bauerngestalten und –stücke aussehen könnten, weiß man nicht mehr. In Jugoslawien war das meistgespielte deutsche Stück in der Zwischenkriegszeit Christel Hutterers „Evchens Hochzeit“; es wurde über 100 Mal aufgeführt, auch 1939 bei Semlin im Lager der durchreisenden Bessarabiendeutschen. Damals sahen 5.000 Zuschauer die Aufführung, bei der 50 Trachtenpaare auftraten. Das Textbuch selbst, nach dem Matthias Merkle nach 1950 in Göppingen mehrfach inszeniert hatte, ist nicht vorhanden, und eine gedruckte Fassung liegt nicht vor²³. So konnte man lange Zeit vermuten, dass die ethnographischen Elemente nur nebeneinander gestellt wurden, dass ein Textbuch nie existiert hatte. Für die Untersuchung der Physiognomie der Donauschwaben, wie sie in deren Selbstvorstellung vorhanden war, wäre es ein bereiteter Nachweis wieder nachprüfbar.

²² Siehe dazu: LEYKO, Małgorzata: Das deutsche Theater in Lodz in den Jahren 1939–1944 (vgl. in Polen und Europa. Das deutschsprachige Theater in Polen und das deutsche Minderheitentheater in Europa. Hrsg. von Horst Fassel, Małgorzata Leyko, Paul Ulrich. Lodz/Tübingen 2005, Thalia Germanica 6).

²³ Eine von Stefan Teppert erstellte Version liegt als Kopie auch im Institut für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde in Tübingen.

Wir werden nun mehrere Alternativen für eine Spielplangestaltung bei den deutschen Minderheitentheatern Ostmittel- und Südosteuropas anführen, deren Stellenwert für die Theaterentwicklung reflektieren und daraus einige Schlüsse zu ziehen versuchen:

a. Bis zum Ende des Ersten Weltkriegs gab es die gleichen Selektionsmechanismen wie im deutschen Sprachraum. Für Südosteuropa waren vor allem die Stadttheater von Bedeutung, Hoftheater gab es zwar früh, aber ihr Stellenwert im System deutscher Theater in Südosteuropa war gering²⁴. Nach 1918 gab es neben den Staatstheatern²⁵, die in Südosteuropa den jeweiligen Staatsnationen vorbehalten waren, Stadttheater, die nach dem traditionellen Schema Spielpläne erstellten, von keiner speziellen Zielgruppe ausgingen, eher von einer abstrakten Kategorie des Bildungsbürgertums der Gründerzeit: man setzte auf Lustspiele, Vaudevilles, Possen und Schwänke und fügte auch Stücke bekannter Autoren ein, berücksichtigte damit die logozentrische Orientierung des Publikums. Es stellten sich keine Erfolge ein, aber dies war keineswegs die Konsequenz der Repertoirepolitik, sondern eine Folge der staatlich gesteuerten Politik, die Nationalismus und Zentralismus bevorzugte.

Wir wählen vier Beispiele, die eine vergleichbare Entwicklung erkennen lassen:

Pressburg (Bratislava): Am 19.2.1919 rückte die tschechische Armee in die slowakische Hauptstadt ein. Man plante – wenn wir uns auf das Theater beschränken – eine dreigeteilte Spielzeit: je vier Monate sollten für ein slowakisches, ungarisches bzw. deutsches Theater reserviert werden²⁶. Es blieb beim Wechsel zwischen ungarischem und deutschem Theater. Das deutsche Theater wurde von Wien, später von Brünn (Brno) aus bespielt. Die deutsche Presse aus Pressburg berichtete regelmäßig über die erste Spielzeit unter dem Direktorat von Dr. Rudolf Beer, der auch in Brünn und Wien spielen ließ. Es waren überall die gleichen Sprechstücke. In Pressburg waren von Dezember 1919 bis März 1920 deutsche Bühnenwerke zu sehen. Der Theaterkritiker resümierte:

„Vor allem ein Wort über Dr. Beer. Ihm haben wir es in erster Reihe zu verdanken, dass uns diesmal nicht nur deutschsprachige Kunst, sondern auch echte deutsche Kunst geboten wird. Wir denken hierbei an die literarischen Abende, die uns einen wirklich langersehnten und langentbehrten Kunstgenuß brachten. Das vorzügliche Spiel, die zielbewusste Regie ergänzen das Wort des Dichters zu einem herrlichen Ganzen, wie wir es schon lange in unseren engen vier Mauern nicht zuhören und zu sehen bekamen. Nebst den klassischen und modernen Schriftstellern mussten wir freilich auch einiges über uns ergehen lassen, worüber wir bei einer ernsten Betrachtung lieber hinweggleiten wollten, doch schließlich muss hie und da auch anderen Wünschen Rechnung getragen werden“²⁷.

²⁴ Vgl. dazu STAUD, Géza: Adelstheater in Ungarn (18. u. 19. Jh.). Wien: Akademie d. Wiss. 1977, 393 S. (Theatergeschichte Österreichs; 10).

²⁵ Vgl. z.B. ADOLPH, Paul: Vom Hof- zum Staatstheater. Zwei Jahrzehnte persönlicher Erinnerungen an Sachsens Hoftheater, Königshaus, Staatstheater und anderes. Dresden: Heinrich 1932, vor allem S. 400-473.

²⁶ Vgl. Rund um die Theaterfrage. In: Pressburger Presse (=PrPr), Jg. 22, Nr. 1091, 19.5.1919, S. 2; ebenso: Die Zukunft unseres Theaters und unseres musikalischen Lebens. In: PrPr, Jg. 22, Nr. 1088, 28.4.1919, S. 2; auch: Notwendigkeit der Erbauung eines zweiten Theaters. In: PrPr, Jg. 22, Nr. 1092, 26.5.1919, S. 1-2; Phaon: Ein Rückblick. In: PrPr, Jg. 22, Nr. 1120, 29.12.1919, S. 5.

²⁷ Vgl. PHAON: Ein Rückblick. In: PrPr, Jg. 22, Nr. 1120, 29.12.1919, S. 5. Zum Spielplan.

Zu sehen waren mehrere Stücke von Georg Kaiser, darunter „Konrad Strobel“, das bis dahin bloß in Wien aufgeführt worden war, einige Stücke von Frank Wedekind, von Ibsen und Strindberg, ebenso von Sudermann, aber auch Schiller, Goethe und Lessing standen im Programm und zeitgenössische Lustspiele von begrenzter Haltbarkeit²⁸ Nichts Ungeöhnliches also, aber mit einem eindeutigen Eintreten für die Moderne, für das expressionistische Theater. Zwischendurch trat die Operngesellschaft aus Brünn auf und präsentierte Flotows „Martha“, Humperdincks „Hänsel und Gretel“, Lortzings „Der Waffenschmied“, Puccinis „Madame Butterfly“, mit geringem Erfolg. Für das Sprechtheater war eine eigene, kurzlebige Zeitschrift gegründet worden: „Die Theaterwoche“, herausgegeben vom Dramaturgen des Stadttheaters, Max Herzfeld²⁹. Das Bestreben, ein gutes modernes Theater mit den Klassikerangeboten zu verquicken, Schüler durch eigene Schülervorstellungen anzusprechen und durch eine Fachzeitschrift Werbung zu betreiben, ist unverkennbar. Aber die Tage von Rudolf Beer und des deutschen Stadttheaters waren gezählt. Eine nächste Spielzeit fand statt, danach gab es bis 1928 nur noch einzelne Gastspiele aus dem benachbarten Wien.

Czernowitz (Cernivci): dort konnte der 1914 verpflichtete Wilhelm Popp erst 1919 anreisen. Er hatte von 1907 an das deutsche Stadttheater in Mährisch Ostrau geleitet und war zunächst wegen des Krieges nicht in die Bukowina gekommen. Sein Spielplan ist mit dem Pressburger zu vergleichen: es war der letzte Versuch, ein deutsches Stadttheater in der Bukowina zu behaupten. Das war nicht möglich, denn im Dezember 1921 musste eine „Räuber“-Aufführung, in der Alexander Moissi als Gast auftrat, abgebrochen werden, weil „rumänische Studenten“ das Fellner & Helmer Theater besetzten und forderten, dass dort keine deutsche Spielzeit mehr stattfindet³⁰. Die begonnene Spielzeit wurde im Musikvereinssaal zu Ende gebracht. Für Dezember 1922 sollte Popp wieder im Stadttheater auftreten, das zuvor einer rumänischen Schauspielergesellschaft zur Verfügung gestanden hatte. Pops Truppe wurde nicht mehr ins Stadttheater gelassen, spielte im Musikvereinssaal³¹, während man in Hermannstadt und Kronstadt 1922-1923 daran glaubte, mit dem

²⁸ 1.12. Lessing: Emilia; 8.12. Toni Impekoven / Carl Mathern: Die 3 Zwillinge, Schwank; Schiller: Kabale und Liebe; 9.12. Heinrich Stücklen: Die Straße nach Steinach; 12.12. Heinrich Schmitt: Exzellenz, Lsp.; 15.12. David Lipschütz: Gretchen, Schwank; 16.12. Grillparzer: Medea, Schülervorstellung; 16.12. Sudermann: Stein unter Steinen; 17.12. Wedekind: Musik; 22.12. Robert Misch: Das Prinzen; 23.12. Strindberg: Kameraden; 29.12. Ibsen: Nora. Einl. Herzfeld; 29.12. Karl Schönherr: Kindertragödie; 30.12. Hennequin: Haben Sie nichts zu verzollen? Schwank; 2.1.20 Kindertragödie; 5.1.20 Kaiser: Gas; 6.1. Kaiser: Gas; Bisson: Der Schlafwagenkontrollleur; 9.1. Grillparzer: Sappho; 19.1. Kaiser: Strobel; 20.1. Wedekind: Erdgeist; 26.1. Halbe: Jugend; 27.1. Minna von Barnhelm; 27.1. Sudermann: Heimat; 28.1. Rossem; Soesman: Femina, Lsp.; 30.1. Goethe: Iphigenie auf Tauris.

²⁹ Jg. I, Nr. 1, 1.12.1919 - Nr. 18, Februar, 1920.

³⁰ Dass es gar nicht um Moissi ging, der zuvor in Bukarest und Jassy begeistert gefeiert worden war, ersieht man auch daraus, wie Moissi 1932 in Rumänien aufgenommen wurde. Herr Meth, Leiter der Theater- und Konzertagentur Carmen Sylva, teilte der „Ostjüdischen Zeitung“ in Czernowitz im März 1932, mitten in der großen Weltwirtschaftskrise mit: „Trotz der schweren ökonomischen Krise füllte sich der große Musikvereinssaal bei der ersten Vorstellung bis aufs letzte Plätzchen“. Das geschah anlässlich des Gastspiels von Alexander Moissi in Czernowitz und lässt daran denken, wie man Moissi 1921 in Czernowitz „empfangen“ hatte (vgl. Gastspiel Moissi. In: Ostjüdische Zeitung, Jg. 13, Nr. 1579, 23.3.1932, S. 4).

³¹ Mit der Theaterbesetzung am 29. Dezember 1921 und im Januar 1922 war es nicht getan. Das Thema 'Nationaltheater oder Stadttheater' wurde in Czernowitz ebenso heftig diskutiert wie in Temeswar und Hermannstadt. Schließlich war das Stadttheater von allen Einwohnern der Stadt getragen und finanziert worden; wer es willkürlich durch ein staatlich subventioniertes Theater ersetzen wollte, stieß auf den

gewieften Theaterpraktiker Popp dem eigenen Stadttheater aus der Krise helfen könne. In beiden Städten traten Popp's Künstler mit einem getrennten Angebot für Sprechtheater und Musiktheater auf. Auch wurde – nach 1778 zum ersten Mal – eine Theaterzeitschrift „Die Bühne“ herausgegeben³², die für die Aufführungen warb bzw. über sie informierte. Czernowitz besaß bis 1930, als man die Kammerspiele initiierte, in denen Laien und Berufsschauspieler bis 1932 zusammenwirkten, kein eigenes Theater mehr, und seltene Kurzzeitgastspiele vermochten nicht, die Lücke zu füllen.

Ödenburg (Sopron):

„Ödenburg hat eine große Anzahl von Bürgern deutscher Muttersprache. Ödenburg ist eine Stadt, die nebst anderen Missionen auch die deutsche Kultur dem eigenen Land vorführen soll, da wir immerhin noch so manches lernen und sollen, was uns nicht allgemein und nicht allen geläufig ist. Diese Tatsachen machen es klar, dass Ödenburg auch eine deutsche Theatersaison haben soll. Es ist nicht ganz begreiflich, warum die Stadt in dieser Angelegenheit so wenig Eifer an den Tag legte“³³.

Schon 1919 begannen deutsche Gastspiele.

Am 27. Mai 1919 wurde ein solches Gastspiel mit der Aufführung der „Revolutionshochzeit“ von Sophus Michaelis eröffnet³⁴, und in seiner Eröffnungsrede sprach Ludwig Leser, Mitglied des Ödenburger Direktoriums, vom „Recht der politischen Selbstverwaltung“. Das Repertoire war recht bunt: neben Anton Wildgans „Armut“ und Millöckers „Bettelstudent“ waren Strauß („Frühlingsluft“) und die Komödie „Drei Paar Schuhe“, ebenso Sophokles „König Ödipus“ und Lehár („Wo die Lerche singt“) zu sehen. In der Strauß-Aufführung wirkte auch die Ödenburger Soubrette Steffi Weiler mit. Die erklärte Absicht der zensierten Kulturpolitik während der Ungarischen Räterepublik war, „Die Klassiker der Weltliteratur.. in der Welt der Proletarier stets die alten Herrscher (bleiben)“³⁵. Auch wollte man zwar Operetten zeigen, „gute alte Sachen“ von Offenbach, Planquette, Suppé, Millöcker, Johann Strauß und anderen, aber man wollte „keine von fürstlichen Idioten und gräflichen Affen wimmelnde moderne Operetten“³⁶: Qualität und Konsum sollten offensichtlich miteinander verbunden werden. Nach Möglichkeit sollte die Verherrlichung von Aristokraten vermieden werden.

Nach dem Revolutionsintermezzo stellten sich die alten Gepflogenheiten wieder ein; neben den ungarischen Ensembles traten im Stadttheater in Ödenburg auch deutsche Gäste auf. Paul Sundt aus Wien gelang es im April 1921, in Ödenburg Lustspiele, Operetten und Opern zu präsentieren und eine Spielzeit von sechs Wochen nach anfänglichen

Widerstand der Bürger. Die Polarisierung begann: die polnische Stadtbevölkerung ergriff für das rumänische Theater Partei, die jüdische Bevölkerung trat für ein deutsches Theater ein, das so lange erhalten bleiben sollte, bis die gesamte Stadtbevölkerung die rumänische Staatssprache erlernt haben würde. Die Ukrainer enthielten sich der Stimme, und die deutsche Stadtbevölkerung akzeptierte, dass die deutschen Theateraufführungen zunächst im Saal des Musikvereins stattfanden, der seit dem 19. Jahrhundert für Theatervorstellungen genutzt und der ein Jahr vor den Ereignissen sogar erweitert worden war.

³² Die Zeitschrift wurde von dem sehr kompetenten Kritiker Ernst Jekelius herausgegeben.

³³ Siehe: Verschiedenes über die Bühne. In: Oedenburger Zeitung (fortab: Oed), Jg. 52, Nr. 98, 29.4.1920, S. 2.

³⁴ Siehe: Das Oedenburger deutsche Theater einst und – jetzt! In: Der Ödenburger Arbeiter (OAr), Jg. 1, Nr. 43, 27.5.1919, S. 3.

³⁵ Siehe: Das Oedenburger Proletarier-Theater. In: OAr, Jg. 1, Nr. 37, 20.5.1919, S. 3.

³⁶ Ebd.

Schwierigkeiten zum Erfolg zu führen³⁷. Für das Lustspielrepertoire, das sich auf Erfolgsstücke des zweiten Jahrzehnts des Jahrhunderts stützte, gab es zwar freundliche Kritiken, aber einen recht bescheidenen Theaterbesuch. Dies galt für Arnold und Bachs „Zwangsquartierung“ und „Die spanische Fliege“, bei denen die gute Textbeherrschung gelobt wurde, ebenso aber auch für Gavault und Charveys „Fräulein Josette – meine Frau“, für Henri Bernsteins „Der Dieb“ und Friedmann und Nerz' „Doktor Stieglitz“. Die Kritik bescheinigte Direktor Sundt ein erfreuliches Bemühen, gutes Theater zu zeigen, unterstrich aber gleichzeitig, dass er den Geschmack des Ödenburger Publikums nicht kennt. Auch Schillers „Kabale und Liebe“ und Hauptmanns „Rose Bernd“ besserten die finanzielle Lage der Gäste nicht. Mit den Operetten aber hatte Sundt Erfolg. Die Folgen waren 1922 zu erkennen: er erhielt keine Einreisebewilligung nach Ungarn, und – obwohl Ödenburg zur „Heldenstadt“ erklärt wurde, nachdem es in der Volksabstimmung im Dezember 1922 seinen Verbleib bei Ungarn bekundet hatte – gab es längere Zeit kein deutsches Schauspiel im dortigen Stadttheater mehr.

Hermannstadt: „Während man in Czernowitz schon längst über ein deutsches Theater von bemerkenswertem Niveau verfügt, wird bei uns noch immer in der überkommenen Weise mit unzulänglichen Mitteln fortgewurstelt“, konnte man am 5. November 1921 in der „Deutschen Tagespost“ lesen³⁸. In Wirklichkeit hatte man in Hermannstadt seit 1918 versucht, nahtlos an die Vorkriegsära anzuknüpfen und im Stadttheater das traditionelle Repertoire beizubehalten. Ein Hindernis war zunächst hausgemacht. Direktor Leo Bauer, der seit 1893 amtierte, war wohl – in der neuen Umgebung, im rumänischen Nationalstaat – den Anforderungen nicht gewachsen. Der Versuch, das Ensemble in zwei-drei kleinere Truppen aufzuteilen, die als Tournée-theater durchs Land zogen, um doppelt oder dreifach zu kassieren, blieb erfolglos³⁹. Die letzte Rettung für das Hermannstädter Stadttheater war, wie oben erwähnt, die Verpflichtung des Czernowitzer Direktors Popp 1922-1923, der danach jedoch von rumänischen Nationalisten gezwungen wurde, das Land zu verlassen und wieder in Mährisch-Ostrau seine Tätigkeit fortzusetzen. Wir erwähnen bloß das Temeswarer Gastspiel des sogenannten Günther-Ensembles, eines der drei kleineren Ensembles aus dem Großensemble Leo Bauers. Ida Günther war zuerst 1920 in Lugosch und Orschowa gewesen, erst im Frühsommer 1921 kam sie nach Temeswar, wo es seit 1899 keine feste deutsche Spielzeit gegeben hatte, und wo schon 1919 Karl von Möller, später der erste NS-Vorstreiter im Banat, in der Zeitung „Deutsche Wacht“ ein „deutsches Theater“ eingefordert hatte – aber von wem⁴⁰? Frau Günther stammte aus Turnu Severin und begann ihre Spielzeit in Temeswar mit Schillers „Maria Stuart“ am 21. Mai 1921. Otto Alscher, der ebenso wie Franz Xaver Kappus, Karl von Möller und Viktor Orendi-Hommenau die Tournee von Ida Günther als Theaterkritiker begutachtete, schrieb nach der ersten Vorstellung:

„Wer wäre auch würdiger gewesen als Friedrich von Schiller, jenen bedeutungsvollen Augenblick zu krönen, jenes Ereignis zu heiligen, das

³⁷ Vom 1. April bis zum 14. Mai 1921.

³⁸ Jg. 14, Nr. 217, 5.11.1921, S. 1.

³⁹ Über das Gastspiel der Teilensembles im Banat vgl. „Deutsche Wacht“, I (1919), Nr. 116 (30.8.), S. 3 (es handelt sich um das Ensemble Fred Burgau und Ludwig Lejeune, sowie der Operettengesellschaft von Hugo Landesmann).

⁴⁰ Möller selbst hat es als Vizebürgermeister von Temeswar nicht ermöglicht, deutsche Spielzeiten in Temeswar zu etablieren.

sich vollzog, da nach dreiundzwanzig Jahren wieder die deutsche Bühne dieser Stadt gegeben worden war. Das Publikum und auch die Darsteller lebten in jenem heiligen Moment, dem sie beiwohnten, waren von der Weihe befangen (...). Für den größten Teil des Publikums war eine deutsche Klassikervorstellung ein Novum“⁴¹.

Bis zum 29. Juli, als das Gastspiel jäh abgebrochen wurde – die Gesellschaft war in finanzielle Not geraten – wurden u. a. Strindbergs „Der Vater“, Wildes „Salome“, Schönthans „Die goldene Eva“, Grillparzers „Medea“, Meyer-Försters „Alt-Heidelberg“, Wildgans „Armut“, Lessings „Minna von Barnhelm“, Ibsens „Gespenster“, Hauptmanns „Die versunkene Glocke“, Goethes „Iphigenie auf Tauris“, Bahrs „Konzert“, Schnitzlers „Reigen“ aufgeführt, ebenso eine Reihe von Operetten (Jarnos „Försterchristl“, Suppés „Schöne Galathee“, Kálmáns „Zigeunerprimás“, Eysslers „Bruder Straubinger“, Lehárs „Wo die Lerche singt“) dargeboten. Die Klassiker erzielten keinerlei Erfolge, die Moderne (Ibsen, Strindberg, Bahr, Schnitzler) wurde abgelehnt, aber auch die Operetten waren keine Erfolgsgaranten. Das führte zur Flucht von Ida Günther aus Temeswar. Aber das gleiche Repertoire (oft wurde die Moderne separat angeboten) zeigte das Ensemble in anderen Städten des Banats und Siebenbürgens, und dass sie sich bis Ende 1922 behaupten konnte, zeigt an, dass diese bunte Mischung akzeptiert wurde – allerdings nicht in Temeswar⁴².

Wenn wir nun zusammenfassen: die deutschen Stadttheater, die meist mit immer neu zusammen gestellten Truppen agierten, konnten sich nach 1918 kaum noch behaupten:

- Weil die „ausländischen“, das heißt österreichischen und binnendeutschen Künstler nicht ohne weiteres in die jungen Staaten einreisen durften;
- Weil die Stadttheater selbst meist von der Staatsnation beansprucht und übernommen wurden, so dass den Minderheitentheatern ein Rückzug und eine mehr oder weniger starke Abstinenz auferlegt wurde;
- Weil erfolgreiche Direktoren demontiert wurden bzw. das Publikum durch die eingelegten Pausen seine früher erworbenen Gewohnheiten und Kenntnisse einbüßte.

Das Ergebnis der Restriktionen war, dass in der Tschechoslowakei im slowakischen Landesteil nach 1930 kaum mehr deutsches Theater gespielt wurde, dass in Westungarn nach 1931 auch in Ödenburg nur höchst selten deutsche Bühnenwerke zu sehen waren, dass in Jugoslawien bloß in den späten zwanziger Jahren hie und da äußerst kurz bemessene Gastspiele mit je eine Vorstellung pro Stadt stattfanden (ab 1927) und in Rumänien, wo seit 1923 Dr. Richard Csaki, der Leiter des Kulturamtes in Hermannstadt, eine Konzession für ganz Rumänien erworben hatte, bis 1928 Gastspiele in Siebenbürgen, dem Banat und der Bukowina stattfinden konnten, die im Sprechtheater Modernes, im Musiktheater die gängigen Operetten erfolgreich präsentierten. Der Leiter des Sprechtheaters, Pündtner, kam aus Riga, der Leiter der Operettentruppe war Paul Sundt, der in Rumänien 1927 dasselbe erlebte wie 1922 in Ungarn. Man gewährte seinem Ensemble die Einreise nicht.

⁴¹ ALSCHER, Otto: Die ersten Vorstellungen der Deutschen Theatergesellschaft. In: Schwäbische Volkspreste, III (1921), Nr. 114 (25.5.), S. 1.

⁴² Näheres vgl. FASSEL, Horst: Deutsches Theater in Temeswar. Das Gastspiel Ida Günther. In: Banatica, 6 (1989), Nr. 3, S. 47-49; DERS.: Deutsches Theater in Temeswar (1918-1923). In: Banatica, 11 (1994), Nr. 2, S. 41-47.

b. Die kurzlebigen Gastspiele waren kein Ersatz für die Langzeitspielzeiten der Stadttheater. Auf das Spielangebot der zufällig und auf wenige Tage befristeten Aufenthalte konnte das Publikum keinen Einfluss nehmen, und die regionalen Besonderheiten und Ansprüche an ein deutsches Theater als Repräsentationsinstanz der deutschen Minderheit. Die einzelnen Erfolge oder Misserfolge solcher Gastspielfahrten sind zwar zu registrieren, aber einen Aufschluss über das Publikum und über die Planungszielstrebigkeit der Tourneetheater geben sie in der Regel nicht.

c. Landestheater In den dreißiger Jahren gab es in ganz Südosteuropa keine deutschen Berufstheater mehr. Die Versuche, mit Hilfe von Theatervereinen deutsches Theater wieder zu beleben, waren nicht von Dauer. Die Czernowitzer Kammerspiele (1930-1932) wurden schon erwähnt, die Versuche in Hermannstadt, Laien und Berufskünstler in einzelnen Aufführungen gemeinsame auftreten zu lassen, führten zu keinen Spielzeiten, höchstens zu – meist erfolgreichen – Einzelaufführungen.

Eine neue Organisationsform entstand erst 1933, als es dem zuvor als Agenturbesitzer tätigen Kronstädter Gust Ongyerth gelang, Berufsschauspieler, die aus Rumänien stammten, von deutschen Bühnen nach Rumänien zu verpflichten. Als Besitzer rumänischer Pässe waren sie nicht den immer restriktiveren Gesetzen ausgeliefert, die Ausländern einen längeren Aufenthalt in Rumänien untersagten. Es kam zur Gründung eines Deutschen Landestheaters in Rumänien mit Sitz in Hermannstadt, das in Hermannstadt, Kronstadt und Temeswar feste Spielzeiten einplante und sonst als Tourneetheater die Städte und Gemeinden in Siebenbürgen, dem Banat, der Bukowina, Bessarabiens und die Hauptstadt Bukarest bis 1944 besuchte. Der Spielplan entsprach dem bei Stadttheatern üblichen: neu war, dass man deutschsprachige Regionaldramatiker zu fördern versuchte, ebenso rumänische Autoren in deutscher Übersetzung. Bis 1937 stand das Deutsche Landestheater mehrmals kurz vor der Pleite. Erst Zuwendungen aus Berlin konnten dies entscheidend ändern, und nach einem Gastspiel in 50 deutschen Städten im Jahre 1939 erhielt das Deutsche Landestheater, dessen Bedeutung auch der „Völkische Beobachter“ würdigte, Existenz sichernde Zuschüsse. Als das Theater 1941 zum Fronttheater umfunktioniert und auf dem serbischen und russischen Kriegsschauplatz eingesetzt wurde, war es sogar möglich, Berufskünstler von binnendeutschen Bühnen zu verpflichten. Ähnliches ist vom Deutschen Landestheater für das serbische Banat in Großbetschkerek nicht zu berichten: es war aus einer Spielschar entstanden, die von der Führung der Deutschen Volksgruppe 1941 nach Großbetschkerek verlegt und unter der Leitung von Eugen von Tangel und Matthias Merkle agierte. Bis Anfang 1943 trat dieses Theater in Großbetschkerek und in Umsiedlerlagern auf, aber ein regelmäßiger Spielbetrieb war nicht möglich, weil die Schauspieler parallel zur künstlerischen Tätigkeit ihren Wehrdienst zu leisten hatten. Das war in Zagreb ähnlich, wo es seit 1943 ein Deutsches Landestheater gab: die Zuschüsse waren vorhanden, aber der Kriegsverlauf stellte eine geregelte Tätigkeit von vornherein in Frage, was auch für Essegg galt, wo sich ein ähnliches Theater zu etablieren versuchte⁴³. Wenn man bei dem Landestheater in Großbetschkerek wenigstens einen Ansatz zu einem festen Repertoire zu erkennen vermag – es sah so aus, wie man es auch in den Fronttheatern des Reichs forderte: viel Unterhaltung, nach Möglichkeit Landserthematik –, so fehlt dieser in

⁴³ Siehe dazu: BABIC, Iosip: Das Landestheater der deutschen Volksgruppe in Jugoslawien (1939-1944) von der Spielschar zum Volksgruppentheater. In: FASSEL, Horst (Hg.): Theater und Politik. Deutschsprachige Minderheitentheater in Südosteuropa im 20. Jahrhundert. Cluj-Napoca 2001, S. 193-207.

Zagreb und Essegg aufgrund der zu kurzen Anlaufs- und Überlebenszeit des jeweiligen Ensembles.

Betrachten wir aber das Deutsche Landestheater in Rumänien, dessen Eigenwerbung erstaunlich vielfältig war: man gab eine eigene Zeitschrift heraus, die „Theaternachrichten“ (1933-1935)⁴⁴, man veröffentlichte einen Theaterkalender mit je einer besonderen Ausgabe nach 5 bzw. 10 Jahren seit der Gründung des Landestheaters, man startete eine Autobus-Aktion, um die Mittel für ein theatereigenes Fahrzeug zusammen zu bringen. In der deutschsprachigen Tagespresse des Landes – es gab damals immerhin 18 Tageszeitungen in Rumänien – erschienen regelmäßig Berichte über die Vorhaben und Leistungen des Theaters, auch Theaterkritiken vor Ort (in Hermannstadt, Kronstadt, Temeswar, Czernowitz, Perjamosch, Reschitza, Bistritz). Regionale Besonderheiten kamen bei den Gastspielen nicht zum Tragen – nicht in Bessarabien, wo es bloß zwei äußerst kurze und wenig erfolgreiche Gastspiele gab, auch nicht in der Bukowina, wo das Landestheater viel seltener als in Siebenbürgen und im Banat auftrat. Für die beiden letztgenannten Regionen hatte man wenigstens versucht, Lokalautoren zu berücksichtigen, die höhere Einnahmen erhoffen ließen: in Siebenbürgen hatte man die Chance, mit dem Komponisten Rudolf Wagner-Regény, dessen Oper „Der Günstling“ eine der besten Inszenierungen des Landestheaters war, und mit Karl Franz Franchy einen in Deutschland häufig gespielten Dramatiker – das Landestheater spielte auch sein Erfolgsstück „Vroni Mareiter“, das im Dritten Reich von 50 Bühnen einstudiert worden war – zur Verfügung zu haben, ebenfalls einen Komponisten wie Richard Oschanitzky sen., dessen Operette „Das Mädels aus dem Kokeltal“ als ethnographisches Werbestück galt. Im Banat wählte man bloß das makabre Drama „Schwaben“ (1923) bzw. dessen Zweitfassung des Stückes „Bauern“ von Karl von Möller und die Dramatisierung von dessen historischem Roman „Die Werschetzer Tat“.

Wie die erste Spielzeit des Deutschen Landestheaters gestaltet wurde, entnimmt man den „Theaternachrichten“: nach der Premiere mit „Wilhelm Tell“, der schon bald im nahe gelegenen Heltau vor 700 Zuschauern präsentiert wurde, gab es mit Gogols „Revisor“ ein traditionelles Repertoirestück, außerdem auch ein von Julius Draser übersetztes zeitgenössisches rumänisches Schauspiel: Ion Sân-Giorgius „Der Held des Tages“, eine Operette, deren Libretto von den beiden siebenbürgisch-sächsischen Autoren Julius Draser und Schuster Dutz stammte, schließlich Hermann Bahrs „Konzert“ anlässlich des 70. Geburtstages des Autors, außerdem einige Stücke der im Dritten Reich geförderten Dramatiker: Hanns Johsts „Propheten“, Friedrich Grieses „Mensch, aus Erde gemacht“. Es wurden weitere Operetten einstudiert: „Das Dreimäderlhaus“, Künnekes „Der Vetter aus Dingsda“. Von Anton Wildgans wurde „In Ewigkeit Amen“ aufgeführt, von Max Mell „Das Apostelspiel“, von Nestroy „Lumpazivagabundus“. Johsts Luther-Drama wurde zum 450. Geburtstag des Reformators aufgeführt und am 10. November, Luthers Geburtstag, aufgeführt; „Wilhelm Tell“ wurde beim Sachsentag präsentiert, vor Würdenträgern der N.S.D.R aufgeführt: solche Gelegenheiten sollten die Einnahmen steigern helfen.

In den Städten Temeswar, Kronstadt, Klausenburg, Bukarest wurden Schiller, Nestroy, Bahr präsentiert, in kleineren Städten und auf dem Land waren „Tell“ und das „Dreimäderlhaus“ am häufigsten zu sehen. Insgesamt kamen 40.000 Zuschauer ins Theater, „Tell“ war mit 20 Vorstellungen vor Bahrs „Konzert“ mit 15 Aufführungen am häufigsten wiederholt

⁴⁴ Untertitel: Wöchentliche Mitteilungen des Deutschen Landestheaters in Rumänien. Redakteur war Richard Breckner, die Nummer 1 erschien am 9. September 1933.

worden. In den ersten vier Monaten hielten sich Sprech- und Musiktheater die Waage (58 zu 55).

Sieht man von den offiziellen Autoren des „neuen“ Deutschland ab (Johst, Griese), brachte das Landestheater zwei Klassiker (Schiller, Nestroy), ebenso zwei Stücke aus Rumänien (eine deutsche Operette, ein rumänisches Zeitstück). Die Operetten waren erfolgreicher als die Sprechstücke.

1944 standen auf dem Programm des Landestheaters: Schillers „Wallensteins Tod“, Neale und Ferners „Die drei Dorfheiligen“, „Das große Glück“ von Victor Ion Popa, „Die Weltenuhr“ von H. Gobsch, Streichers „Engel in der Hölle“ und immer wieder Karl Bunjes „Der Etappenhase“, ein anspruchsloser Soldatenschwank, mit dem am 23. August 1944 die Tätigkeit des Landestheaters beendet wurde. Als Fronttheater musste das Landestheater in der Spielzeit 1943/1944 400 mal auftreten; die Aufführungen wurden von 180.000 Zuschauern besucht. Apokalypse („Wallenstein“), Lustspiele, vor allem aber die im Dritten Reich gerne aufgeführten Stücke bestimmten die Auswahl des Landestheaters in den vierziger Jahren. Dass das Repertoire in der Spielzeit 1933/1934 keine außergewöhnlichen Erfolge gebracht hatte, dass sich – bei gleicher Mischung von Klassikern, Novitäten aus dem Reich und regionalem Angebot – die Nachfrage kaum erhöhte, so dass man tatsächlich mit einem schnellen Ende seit 1935 rechnete, zeigt bloß, dass nicht die Spielpläne den entscheidenden Einfluss auf Sein oder Nichtsein des Theaters ausübten.

Die Zahlenangaben der vierziger Jahre sind auf jeden Fall mit Vorsicht zu genießen. Was wie oft gespielt wurde, ist nicht mehr zu ermitteln, und dass man den Reichsdramaturgen Eberhard Wolfgang Schlösser („Das Opfer“) oder des NS-Dramatikers Heinz Steguweit („Glück und Glas“) ebenso wie Bunje oder Hinrichs zu spielen hatte, lässt die Abhängigkeit von den binnendeutschen Geldgebern und Zensoren erkennen.

Ein Landestheater, das vom Land keine Unterstützungen erhielt und bloß von den Theatervereinen der deutschen Minderheiten leben musste, war auf die Dauer nicht zu halten. Die Finanzierung durch einen ausländischen „großdeutschen“ Geldgeber wäre – unter normalen Umständen – ebenfalls keine längerfristige Existenzgewähr gewesen, weil sie – auch im Repertoirebereich – unzumutbare Abhängigkeiten mit einschloss. Was dieses Deutsche Landestheater als Tourneetheater dennoch ermöglicht hat: dem deutschen Minderheitengruppen Erfahrungen mit deutscher Bühnenkunst zu vermitteln und rezeptive Kontinuitäten zu etablieren.

d. Staatstheater Diese Form ist nach dem Ersten Weltkrieg ebenso wie die Landestheater geschaffen worden. Neue Konnotate erhielt sie, als nach dem Zweiten Weltkrieg im sowjetischen Einflussbereich Staatstheater der kommunistischen Diktaturen entstanden. In der Sowjetunion selbst gab es erst ab 1981 in Kasachstan – Temirtau – ein deutsches Minderheitentheater, in Ungarn ab 1982 in Szekszárd ein deutsches Theater – heutiger Name: Deutsche Bühne Ungarn, d. i. eine Art Landestheater für die deutsche Minderheit – in Rumänien gab es ab 1953 eine deutsche Abteilung des Rumänischen Staatstheaters in Temeswar, die 1956 zum eigenständigen Deutschen Staatstheater avancierte, ab 1956 gab es auch eine deutsche Abteilung des Rumänischen Staatstheaters Hermannstadt. Diese Theater waren – bis 1983 – finanziell abgesichert. In den achtziger Jahren wurde versucht, die Subventionen nach Möglichkeit herunterzufahren oder ganz einzustellen.

Wenn es um das Repertoire ging, hat man bei allen Feierlichkeiten – es waren seit 1968 nicht wenige – folgenden Generalschlüssel angeboten: man habe mit Klassikern und Volksstücken Kasse gemacht, habe außerdem die zeitgenössische rumänische und deutsche Dramatik des Landes gefördert, zunächst die sowjetische, in den siebziger Jahren die

Weltdramatik berücksichtigt. Auch glaubt man, dass nach den stark zensierten fünfziger Jahren die Möglichkeiten einer Eigengestaltung von Spielplan und Bühnangeboten größer geworden sei, bis 1977 durch den beginnenden Exodus der Deutschen aus Rumänien alle Erfolge und Planungen in Frage gestellt wurden. Man habe – durch Rückbesinnung auf das Wiener Volkstheater Nestroyscher Prägung – die Entstehung eines Banater Volksstückes gefördert, das sich zuletzt in den Musikshows der wieder arg zensurierten achtziger Jahre behaupten konnte.

Wir werden nicht auf die Details der Spielplanung eingehen können, das erfolgt in der monographischen Darstellung. Wir werden nur einige der Standardvorstellungen zu hinterfragen haben.

Man hat von Jubiläum zu Jubiläum festgehalten, dass die Zuschauerzahlen stetig anwuchsen: Zuletzt waren es 2,3 Millionen, die Aufführungen des Deutschen Staatstheaters miterlebten⁴⁵. Was bei diesen steigenden Zahlen unbeachtet blieb: seit der Mitte der sechziger Jahre nahm das Zuschauerinteresse ab. Bis dahin hatten es mehrere Inszenierungen auf über hundert Aufführungen gebracht, die Erstaufführung mit Laubes „Die Karlsschüler“ war 101 mal präsentiert worden, Nestroys „Lumpazivagabundus“ 1964 sogar 143 mal⁴⁶. Nach 1965 gab es keine Premieren mehr, die eine solche Zahl erreichten. Noch war der Abschwung allerdings mäßig: die Besucherzahlen bei den Unterhaltungsshow, den sog. Bunten Abenden gingen zurück: 1968 gab es für den „Bunten Abend II“⁴⁷ nur noch 45 Aufführungen vor 15.748 Zuschauern; 1954 waren es 79 Aufführungen vor 26.234 Zuschauern gewesen. Auch die Klassikeraufführungen wurden weniger besucht: Schillers „Maria Stuart“ erlebte 1964/65 62 Aufführungen, „Kabale und Liebe“ war 1955 93 mal gespielt worden (36.907 Zuschauer), und Anzengrubers „G'wissenswurm“ brachte es ebenfalls nur auf 65 Vorstellungen (17.067 Zuschauer), was zwar nicht wenig war, aber weniger als in früheren Jahren: „Der Meineidbauer“ war 111 mal über die Bühne gegangen (41.474 Zuschauer). Bei den rumänischen Dramatikern war ein zum Teil sehr geringes Interesse zu vermerken: Camil Petrescus Stück „Starke Seelen“ erlebte lediglich acht Aufführungen, Barangas „Schachspiel der Liebe“ immerhin 27⁴⁸, Lovinescus „Zerstörte Zitadelle“ wurde neun Mal präsentiert, Stoenescus Lustspiel „Mamas Liebling“ 13 Mal, Nelu Ionescus „Verwischte Spuren“, ein Kriminalstück, wurde neun Mal präsentiert.

Eine andere Statistik erscheint aufschlussreicher:

Spielzeiten 1953-1958:	24 Premieren, 389.346 Zuschauer, 17,10%
Spielzeiten 1958-1963:	38 Premieren, 395.193 Zuschauer, 17,36%
Spielzeiten 1963-1968:	34 Premieren, 479.759 Zuschauer, 21,08%
Spielzeiten 1968-1973:	43 Premieren, 314.533 Zuschauer, 13,80%
Spielzeiten 1973-1978:	43 Premieren, 234.695 Zuschauer, 10,31%

⁴⁵ Auch die Zunahme der gespielten Stücke wurde registriert. Johann Lippert, Dramaturg ab 1978, hielt im „Neuen Weg Kalender“ 1983 fest, dass bisher 2.080.257 Zuschauer die 217 Premieren des Deutschen Staatstheaters miterlebt haben. Das ist eine stattliche Anzahl, die Lippert mit einer Aufstellung ergänzt, welche die Anzahl der Premieren pro Jahrzehnt festhält, ebenso die meistaufgeführten Stücke. Dabei waren von: 1953 bis 1963 60 Premieren, 1963 bis 1973 78 Premieren, 1973 bis 1983 9 Premieren, (vgl. LIPPET, Johann: Über 2 Millionen Zuschauer. In: NWK 1983, S. 43-45).

⁴⁶ Siehe BERWANGER, Nikolaus / JUNESCH, Wilhelm: Zwei Jahrzehnte im Rampenlicht. Illustrierte Chronik der Temeswarer Deutschen Staatsbühne. Bukarest: Kriterion 1974, S. 53.

⁴⁷ Erstaufführung am 27.12.1967.

⁴⁸ Auch das war sehr viel weniger als seine Stücke in den fünfziger Jahren erreichten.

Spielzeiten 1978-1983:	37 Premieren, 186.892 Zuschauer, 8,12%
Spielzeiten 1983-1988:	34 Premieren, 194.182 Zuschauer, 8,53%
Spielzeiten 1988-1993:	36 Premieren, 69.920 Zuschauer, 3,07%
Spielzeiten 1993-1998:	24 Premieren, 11.341 Zuschauer, 0,49%

Insgesamt sahen 2.275.861 Zuschauer die Aufführungen des Deutschen Staatstheaters bis zum Ende der Spielzeit 1997-1998⁴⁹. Davon waren mehr als die Hälfte in den ersten fünfzehn Jahren des Deutschen Staatstheaters (1953-1968) im Theater (55,54%), nahezu ein Drittel in den nächsten fünfzehn Jahren von 1968-1983 (32,23%) und nur noch 12,09% in den darauf folgenden fünfzehn Jahren.

Die Erfolge einheimischer deutschsprachiger Autoren erreichten 1966 mit dem Schwank „Es geht um die Heirat“ von Hans Kehr einen Höhepunkt: zu den 152 Aufführungen kamen 46.654 Zuschauer. Die späteren, zum Teil ungemein bedeutenderen Stücke des gleichen Autors („Narrenbrot“, „Zwei Schwestern“) litten unter dem allgemeinen Zuschauerschwund, der zwar durch die Aussiedlung verstärkt, aber nicht ausgelöst wurde. In der Spielzeit 1967/1968 begann die Verlustrechnung, die in den bisherigen Statistiken unterbleibt.

Die Klassiker: es war eine Vorgabe der Zensur seit den fünfziger Jahren, die offiziell genehmigten Klassiker aufzuführen. Oft geschah dies, nachdem der betreffende deutsche Autor auf sowjetischen oder rumänischen Bühnen aufgeführt worden war. In den siebziger Jahren spielten diese Klassiker eine bescheidene Rolle, in den Achtzigern ebenso. Die Behauptung, dass sie ständig Schwerpunkte der Spielplangestaltung gewesen sind, kann man aufgrund eingehender Analysen keineswegs bestätigen.

Das gilt ebenso für die Volksstücke von Nestroy bis Horváth: hier wurde die Auswahl tatsächlich durch das Theater selbst getroffen, aber seit den siebziger Jahren sind auch diese Stücke kein Publikumsmagnet. Emmerich Schäffer, einer der bedeutenden Theaterfachleute, die am Deutschen Staatstheater ausgebildet und danach in Bukarest bei rumänischen Bühnen und im Film Erfolge gefeiert hatte, hat festgestellt, dass man am Deutschen Staatstheater anstelle von Qualität zunehmend mehr eine Anspruchslosigkeit pflegte, die man volkstümlich nannte.

Das hängt mit einer Orientierung auf eine besondere Zielgruppe zusammen: die Dorfbevölkerung. In den Banater Gemeinden besaß das Deutsche Staatstheater ein zahlreiches und treues Publikum: ihm hoffte man entgegen zu kommen, indem man Stücke in schwäbischer Mundart, Musikunterhaltungen darbot, und die Zuschauerzahlen bestätigten die Richtigkeit dieser Planung. Sie hatte den Nachteil, dass das Interesse der Stadtbevölkerung an solchen Stücken geringer war: dort gingen die Zuschauerzahlen zurück. Weil außerdem die Forderungen der jungen Generation – seit 1966 gab es professionell ausgebildete junge deutsche Schauspieler, eine in sich differenzierte deutschsprachige Presse mit zwei Tageszeitungen, zwei Wochenzeitungen und mehreren Zeitschriften – nicht erfüllt wurden: man wollte Stücke, die gerade Deutschland oder Europa bewegten und erhielt meist konservative Angebote oder von bekannten Vertretern der klassischen Moderne wenig bekannte Stücke angeboten: von Georg Kaiser „Zwei Krawatten“, „Die Kasse“, von Friedrich Wolf sogar eine Uraufführung, aber mit welchem Stück? Mit „Schrankkomödie“, das auch nach der Temeswarer Entdeckung kein Renner – nicht einmal auf DDR-Bühnen wurde.

⁴⁹ Die darauf folgende Spielzeit lockte nur noch 2.990 Zuschauer ins Theater. Ähnlich unerfreulich ging es bis 2003 weiter.

Auch die seit 1971 erfolgte Fusion des Deutschen Staatstheaters mit der Pipatsch-Kapelle wirkte auf das ländliche Publikum, weniger auf die jungen Zuschauer in der Stadt, die sich Moderneres als Oldies und Volksmusik wünschten. Über die achtziger Jahre zu sprechen – es kam zu einem beträchtlichen Übergewicht der erwähnten Musikaufführungen – erübrigt sich, weil das Theater zwar mit viel Engagement zu überleben vermochte, aber immer wieder Notstandssituationen zu überwinden hatte, wie übrigens auch nach 1990. Die Zwangslage bedingte eine Beschränkung auf Stücke mit wenigen Darstellern, auf Musikshows, die Zuschauer anlocken konnten, auch wenn diese schon auf die Ausreise warteten.

Was bisher ausgespart wurde und worauf ich im Einzelnen auch nicht eingehen will, weil es von einem Insider bei dieser Tagung näher beleuchtet wird: wie die Zensur sich auswirkte, was gespielt werden musste, was durfte und letztlich – ob die Auswahl für die Zuschauer von größerer oder geringerer Bedeutung war. Franz Csiky berichtet darüber, und ich verweise hier nur darauf, dass eine bestimmte Verteilung von Pflichtstücken vorgegeben war, dass der Spielraum für die Auswahl eigentlich sehr gering war, die eigenen Entscheidungen nur im Rahmen eines vorgegebenen Schemas möglich waren.

Eine Steuerung des Publikumsinteresses durch den festen Spielplan war deshalb nicht möglich. Dass die Zuschauer mehr und mehr Desinteresse an Pflichtstücken bekundeten ist allerdings bloß einer der Gründe für die abnehmenden Zuschauerzahlen. Ähnlich ist es auch bei anderen staatlich subventionierten und zensierten Staatstheatern gewesen sein, von Kasachstan bis Hermannstadt. Die Deutsche Bühne Ungarn entstand in einer Zeit der Lockerung staatlicher Zensur und konnte deshalb freier über ihr Programm verfügen, hatte allerdings in den ersten Jahren damit zu kämpfen, sich überhaupt ein Zuschauerpotential zu finden und zu aktivieren.

Wie einzelne „Befreiungsversuche“ möglich waren, sieht man beim Deutschen Staatstheater Temeswar: als man nach 1964 in Rumänien einen von Moskau unabhängigeren Kurs einschlug, verschwanden die sowjetischen Stücke aus dem Spielplan. Als man nach 1990 nicht mehr verpflichtet war, rumänische Dramatiker zu spielen, wurden die meisten von diesen vernachlässigt. Allerdings kann man in diesem Fall – ebenso wie bei den deutschsprachigen Dramatikern aus Rumänien festhalten, dass sie nach der Wende kaum etwas Neues und Attraktives im Angebot hatten, das einem Publikumsinteresse entsprochen hätte. Mit Theodor Smeu Stermins Stück „Wölfe“ wurde 1997/1998 versucht, einen jungen rumänischen Autor zu popularisieren, aber es war eine der seltenen Ausnahmen. Aber auch das Wiener Volkstheater interessierte nicht mehr, und Klassiker wurden meist dann inszeniert, wenn ein Gastregisseur nach Temeswar kam. Was 1993 mit Kleists „Robert Guiskard“ begonnen wurde – die Verbindung von Theater und Massenveranstaltung, wurde nicht weitergeführt.

In den siebziger Jahren war eine Richtungsänderung zunächst angedeutet worden. Man hatte versucht, im 1972 eingerichteten Studio junge Künstler und neueste Dramatik anzubieten. Auch verlagerte sich die Darstellung von psychologischer Personenverkörperung – so die ersten Staatstheater / Freie Theater nach der Wende. Nach der Wende haben es die Theater in den ehemaligen Diktaturen in Südosteuropa leichter und schwerer. Leichter, weil sie vieles – auch ihr Repertoire – selbst bestimmen dürfen, schwerer, weil die Finanzierung nur zu Teilen vom Staats oder von dessen regionalen Gliederungen übernommen wird. In Ungarn unterstützen die Selbstverwaltungsorgane der Ungarndeutschen und das Amt für Minderheiten die Deutsche Bühne Ungarn. Für Einzelprojekte sind – nicht nur bei der Renovierung des Theatergebäudes in Szekszárd – beträchtliche Zuschüsse aus der Bundesrepublik Deutschland verwendet worden.

In Rumänien erhalten nur die sogenannten Nationaltheater, das heißt die qualitativ besten Theater des Staatsvolkes eine ständige Finanzierung vom Ministerium für Kultur und Kultus. Die Minderheitentheater werden vom Kreiskulturkomitee unterstützt. Außerdem erhalten sie Zuschüsse aus dem Ausland, das Deutsche Staatstheater Temeswar beispielsweise vom Auswärtigen Amt bzw. vom Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart, ebenso von der Donauschwäbischen Kulturstiftung des Landes Baden-Württemberg. Die Gesamtfinanzierung ist damit noch nicht möglich, so dass weitere Geldgeber gesucht werden. In Rumänien versucht man es gerade mit Hilfe eines „Freundeskreises des deutschen Theaters in Rumänien“, der private Spenden aus der Bundesrepublik einbringen soll.

Durch die eigenen Aufführungen ist eine – wie geringe – Abdeckung der Ausgaben nicht möglich. Dagegen sprechen allein schon die Zuschauerzahlen der neunziger Jahre: in der Spielzeit 1994/1995 erzielte der dramatische Schwank von Adam Müller-Guttenbrunn „Der Herr Gevatter“ bei 16 Aufführungen im Durchschnitt 55 Zuschauer/ Vorstellung, insgesamt sahen 887 Zuschauer das Stück. Die „Elektra“ von Sophokles wurde von 278 Zuschauer besucht – insgesamt gab es 11 Aufführungen (Zuschauerschnitt: 25/Vorstellung). Friedrich Dürrenmatts „Porträt eines Planeten“ brachte es auf 10 Aufführungen vor 452 Zuschauern (45 Zuschauer/Vorstellung). Man sieht: ein Stück brachte in den neunziger Jahren bei 10-15 Aufführungen oft insgesamt weniger Zuschauer ins Theater als in der Zeit von 1953 bis 1983 eine einzige Aufführung. Von Eigenfinanzierung kann unter solchen Umständen keine Rede mehr sein.

Was feststellbar ist: die Spielpläne versuchten, bekannte Stücke der Weltdramatik neu zu entdecken oder neueste westeuropäische Bühnenwerke bekannt zu machen. Berücksichtigt man die – bei internationalen Vergleichen bestätigte – Professionalität der Inszenierung, kann man von einem qualitativen Fortschritt des jungen Ensembles sprechen, der allerdings nicht an Zuschauerzahlen und Zuschauerzuspruch ermessen werden kann. Ein starres Schema des Spielplans (Klassiker, rumänisches, rumäniendeutsches Stück, Weltdramatik) ist nicht mehr erkennbar, die Spielfreude und -vielfalt hat zugenommen, aber der Stellenwert des Theaters hat in ganz Rumänien abgenommen, bei den Minderheitenbühnen macht sich das ganz besonders bei den beiden deutschen Bühnen in Rumänien bemerkbar (für Ungarn liegen keine Vergleichszahlen vor), wo die deutschen Zuschauer gealtert oder ausgesiedelt sind und neue Zuschauerschichten nicht angesprochen werden konnten.

III. Einige Feststellungen

Wir haben bisher festgehalten, wie sich die Spielplangestaltung bei einigen deutschen Minderheitentheatern in Südosteuropa entwickelt hat. Was sich gezeigt hat: keine der Alternativen hat dazu geführt, den Niedergang oder das Ende des jeweiligen Ensembles zu verhindern.

Das hat aber auch damit zu tun, dass die deutsche Minderheitentheater mit dem Anspruch auftraten, für alle Deutschen im Land zu agieren, aber sie erreichten mit den Spielangeboten des Wohlstandsbürgertums nur einen geringen Teil dieser Zuschauer. Durch die Ethnisierung der Theater verlor man Zuschauerschichten, die aufgrund der Sprachkenntnisse durchaus zum Erfolg dieser Theater hätte beitragen können. Zum Erfolg der Operetten trug zu nicht unerheblichem Teil das jüdisch-deutsche Städtebürgertum bei, das diese Aufführungen häufiger besuchte als das deutsche Publikum. Allerdings: zuverlässige Statistiken fehlen.

Als Repräsentant der Kultur einer Minderheitengruppe wurden die deutschen Theater – je nach historischen und regionalen Gegebenheiten – mehr oder weniger offensichtlich diskriminiert. Dagegen war mit Eigeninitiativen wenig auszurichten. Ein Beispiel ist Wilhelm Popp: er hatte in Czernowitz mit den rumänischen Kollegen gute Beziehungen unterhalten, was nicht verhinderte, dass er durch Nationalisten aus Czernowitz und Rumänien vertrieben wurde.

Spielplangestaltung oder die Maßnahmen, die eine Kulturinstitution selbst treffen konnten, waren nicht in der Lage, die allgemeinen politischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten außer Kraft zu setzen oder zu verändern. Allein durch einen gut durchdachten Spielplan konnte man nicht kontinuierlich Erfolge erzielen, zumal die regionalen und sozialen Unterschiede innerhalb der Zielgruppe beträchtlich waren und im Spielplan im Ganzen nur selten erschienen (Zielgruppen wie Schüler sind berücksichtigt worden, ebenso Stadt- und Landbevölkerung).

Welche Faktoren spielten für den Erfolg eine – allerdings schwer kalkulierbare – Rolle? Zum Beispiel sehr bekannte Schauspieler oder Regisseure, die Gastspiele bekannter Ensembles. Das kann man im Einzelnen nachlesen. Alexander Moissi war in Städten ein Erfolgsgarant, ebenso die bekannten Bühnenpersönlichkeiten des Wiener Theaters vor 1945 oder des Berliner Ensembles nach 1945. Regisseure aus dem deutschsprachigen Ausland konnten eine vergleichbare Attraktion ausüben. Das Publikum sah sich die von ihnen inszenierten Stücke lieber an als die einheimischer Künstler.

Das konnte ebenso im eigenen Ensemble geschehen: so lange der Komiker Ottmar Strasser am Deutschen Landestheater in Hermannstadt, danach am Deutschen Staatstheater Temeswar tätig war, waren die Stücke, in denen er auftrat, sehr gut besucht, auch wenn sie – wie 1955 – offiziell beglaubigte Pflichtstücke (Aurel Baranga „Das tolle Lamm“) waren. Ähnliches gilt für Emmerich Schäffer, der – nachdem er von Temeswar ans Bukarester Bulandra-Theater umgezogen war, in Temeswar als Spielleiter in Erscheinung trat und – vor allem auf Jüngere – eine Faszination ausübte.

Das Publikum der mir bekannten deutschen Minderheitentheater liebte keineswegs Experimente. Deshalb war die Aufnahme eines Skandalons wie Schnitzlers „Reigen“ in den zwanziger Jahren weder in Ödenburg noch in Temeswar und Hermannstadt eine Attraktion. Ähnlich erging es vielen Studioaufführungen am Deutschen Staatstheater Temeswar. Für Theaterfachleute – das heißt bei einem Festival oder einem Berufswettkampf – waren solche Inszenierungen von Bedeutung, das eigene Publikum schätzte Innovatives weniger. Man zog die Gemütlichkeit gewohnter Konsumrituale den Reformen oder Neuerungen vor. Die Auszeichnungen beim Festival für Kurztheater in Großwardein waren für das Deutsche Staatstheater Temeswar in den achtziger und neunziger Jahren zweifellos von großer Bedeutung, aber das Publikum reagierte darauf nicht, was man den Aufführungszahlen entnehmen kann.

Das Spielplanangebot – modern oder konservativ – kann bei Minderheitentheatern oft deshalb kein Wertmaßstab sein, weil die Kritik sich dem „eigenen“ Ensemble gegenüber meist mit viel Zurückhaltung und – durch strenge kollektive Selbstzensur – mit Zustimmung nähert und die eigenen Leistungen selten mit denen der Umgebung und der europäischen Szene verglichen werden (oft sind Vergleiche an sich nicht möglich. Daran ändert auch eine politische Wende wie die von 1989 nichts: die durch den Exodus geschwächte deutsche Minderheit in Rumänien wird den Darbietungen der eigenen Kulturinstitution Theater regelmäßig zustimmen, weil sie diese als wichtigen Identitätsausweis erachtet und ihn gegen alle Einflüsse oder Urteile von außen abzuschotten versucht. Nicht die künstlerische Leistung oder die Vielfalt des Angebots spielt eine Rolle, sondern die

Tatsache, dass es diese eigene Institution überhaupt gibt (noch gibt), die ihre Minderheitensprache öffentlich legitimiert. Dass sich die Zuschauerzahlen als sehr bescheiden erwiesen, verweist allerdings auf die Diskrepanz zwischen Theorie und Wirklichkeit. Behauptungen sind etwas anderes als die Umsetzung von Ideen oder Überzeugungen.

Was abschließend hervorgehoben werden muss: eine Minderheit kann sich immer nur unter günstigen gesellschaftlich-politischen Bedingungen behaupten. Welche numerische Größe, welche hierarchische Struktur eine Minderheitengruppe aufweisen muss, um noch kreativ bleiben, um weiterhin alle – auch kulturellen – Kontinuitäten fortsetzen zu können, ist noch nicht ermittelt worden. Zweifellos aber spielt der Verlust an Rezeption vor Ort zu einer schwierigen Lage für die Minderheitentheater, die einen viel zu geringen Publikumskreis ansprechen und deren Stellenwert in der Gesamtgesellschaft im Vergleich zu früher sehr viel geringer geworden ist. Ob dies durch externe Faktoren, durch zielgerichtete Tätigkeiten zum Beispiel im Ausland kompensiert werden kann oder nicht, sei dahin gestellt. Die Planung der eigenen Tätigkeit – mithin die Spielplangestaltung – ist weiterhin eines der Mittel, zu versuchen, Schwierigkeiten zu überwinden und ein Produktionstheater am Leben zu erhalten.

DIE THEATERUNION ZWISCHEN TEMESWAR UND HERMANNSTADT AM BEISPIEL DES THEATERDIREKTORS EDUARD REIMANN (1843-1898)

Binnendeutsche Berichte über deutsches Theater in Randprovinzen des Deutschen Reiches, der Österreichisch-Ungarischen Monarchie oder gar in Gebieten außerhalb des deutschen Sprachraumes sind selten; auch hat man sie in der Lokalgeschichtsschreibung der jeweiligen I Territorien wenig, wenn überhaupt, beachtet. Selbst wenn davon ausgegangen werden darf, dass ein Fremder nicht unbedingt mehr sieht, wäre schon durch die Bestätigung von bekannten Tatsachen eine zusätzliche Beglaubigung und eine stimulierende Wirkung von Urteilen zu erwarten, die von außerhalb kommen.

Dies könnte der Fall gewesen sein, wenn die Zeitgenossen einen Reisebericht gekannt hätten, der in der „Allgemeinen Theater Chronik“ in Leipzig erschien und sich mit dem deutschen Theater in Temeswar, Hermannstadt, Kronstadt und Bukarest beschäftigte. Sein Verfasser, Adolph Kainz⁵⁰, ist heute nicht mehr bekannt, aber seine Stellungnahme zu den Begrenztheiten und Schwierigkeiten der deutschen Theaterkultur in Südosteuropa ist durchaus bemerkenswert. Anlässlich seines Aufenthaltes in Bukarest, es war kurz nach der Wahl von Alexandru Ioan Cuza zum Fürsten der Moldau und Walachei im Jahre 1859, vermerkt Kainz die ausufernde Unsicherheit:

„... man wußte nicht, was man wollte, und doch wollte man etwas - Alles war in Parteien zersplittert, jeder erblickte in dem andern einen Judas Ischariot, ich stellte eine Schildwache vor jedes meiner Worte, meist hielt ich in einer Hand die Speisekarte, in der anderen die Zeitung; leider fand ich in beiden nur Unverdauliches. Daß ein solcher Zustand verderbend auf die Theater zurückwirken muß, ist erklärbar - sowohl das Wallachische, das eben eine neue Oper von Flechtenrieder [d.i. Flechtenmacher!] gab, sowie das französische sehen so verduzt drein, wie ein Schulknabe, der sein Taschengeld verloren“⁵¹.

Die Beschreibung verweist auf eine südosteuropäische Konstante: auf die heute noch vorhandene Unberechenbarkeit von Zuständen und Ereignissen in diesem europäischen Wetterwinkel.

In Hermannstadt sind die Folgen der Unsicherheit nicht so gravierend wie in Kronstadt, wo der Reisende konstatierte: „Und so hat Kronstadt jetzt zwanzig jammernde Schauspieler und kein Theater“⁵², aber am 24. September 1859, als Kainz am Zibin eintraf, musste die Eröffnungsvorstellung mit Meyerbeers „Robert der Teufel“ abgesagt werden, und die Zustände am Theater waren alles andere als optimal: Proben wurden ausschließlich zehn Minuten vor Vorstellungsbeginn anberaumt, und „das Theater ist ganz in einem Winkel

⁵⁰ KAINZ, Adolph: Reisebriefe. In: Allgemeine Theater-Chronik, 1859, Nr. 34-36, S. 133-134; Nr. 37-39, S. 146; Nr. 40-42, S. 160-161; Nr. 94-96, S. 369-370.

⁵¹ Ebda, Nr. 94-96, S. 369.

⁵² KAINZ: wie Anm. 1, Nr. 40-42, S. 161.

versteckt, daher kein Wunder, wenn es das Publikum oft Wochen lang nicht findet, besonders wenn die Zettel, wie es gar häufig geschieht, erst um vier Uhr nachmittags ausgetragen werden“⁵³. Auch die Qualität der Aufführungen ist recht fragwürdig, denn:

„Direktor Schulz ist ein würdiger Schauspieler, der Klassicität so liebt, daß er jedes Wort mit Gewicht belegt und dem Publikum vorwiegt - wenn er spielt hat das Publikum kein Recht auf Nachtruhe und die Behörde auf Polizeistunde; er sieht imposant aus, erinnert an Kunst⁵⁴ in seiner Blütezeit, aber sein Teil, Wallenstein werden bei seiner Auffassung gemüthliche Hausväter. - ‚Mutterl, was kochen wir morgen‘, hört man aus jedem Satz...“⁵⁵.

Es erscheint demzufolge verständlich, dass der bedrängte, künstlerisch ineffiziente Direktor nach Kronstadt retirieren muss, wo sich seine Truppe endgültig auflöst. Eine noch armseligere Schauspielergesellschaft, deren Prinzipal Hugo Preiß gewesen sein soll⁵⁶, hat Kainz in Deva/Diemrich angetroffen, wo sie ein armseliges Fortkommen mehr erhungerte als tatsächlich besaß.

Auch die technischen und finanziellen Anforderungen können von deutschen Theatern in Südosteuropa kaum erfüllt werden. In Temeswar, „der Hauptstadt des Banats, das sich selbst ausspottend ‚Klein-Wien‘ nennt“⁵⁷, in dieser „ungesunden Festung“, scheint es Kainz,

„daß die außer den Wällen gelegene Vorstadt ‚Fabrik‘, wo die aus Brettern gebaute Arena steht, den Kern der eigentlichen Stadt bildet. In einem merkwürdigen Anfall von Klugheit stellte der dortige Gemeinderath folgende Bedingungen an den Übernehmer des Theaters: einer jährlichen Pacht von 200 fl. und einen Dukaten in natura (geht hier nicht der Herr Bürgermeister von Krähwinkel durch?), er muß alle Sperrsitze zu Fauteuils umgestalten und roth tapezieren, die Logen neu meublieren und die Brüstungen roth tapezieren, eine Meißnerische Heizung einführen, den Dachstuhl verstukaturen, das Podium neu herstellen lassen, den Tanzsaal frisch parketieren, aber auf die Dauer, damit er gleich Eigentum der Gemeinde ist, dafür erlaubt man ihm April, Mai, Juni, Juli, August und September nicht, spielen zu brauchen“⁵⁸.

Es ist ein Wunder, dass der ungarische Theaterrichter Szabó aus Arad diese kostenträchtigen Bedingungen akzeptiert⁵⁹; andererseits legt dies nahe, dass man trotz hoher Ausgaben gute Einkünfte aus dem Theater beziehen konnte, was der berühmte Friedrich Strampfer 1855 durch den Neubau der zitierten Arena, einem Sommertheater, zu wissen schien, und auch Eduard Reimann, der 1862 4.000 fl. an Strampfer abzuführen hatte, bevor er die Direktion in Temeswar übernahm, vertraute dem Erfolg und ging das Risiko ein.

Insgesamt sind die Ausführungen von Adolph Th. Kainz aufschlussreich, doch muss man, um seine ironische Haltung zu verstehen und seine durchwegs scharfzüngige Ablehnung

⁵³ Ebda, Nr. 34-36, S. 134.

⁵⁴ Wilhelm Kunst gastierte oft in Südosteuropa. Er war im 19. Jahrhundert ein namhafter Mime.

⁵⁵ KAINZ: wie Anm. 1, Nr. 37-39, S. 146.

⁵⁶ Hugo Preiß oder Preuss gastierte 1858 in Pancsova und Slavianski Brod und 1860 in Karansebesch.

⁵⁷ Der Beinamen „Klein Wien“ wurde erstmals 1809 erwähnt, als Ignaz Franz Castelli, der bekannte Wiener Schriftsteller, als Direktor des Stadttheaters Temeswar dort sein Stück „Temesvar, das kleine Wien“ aufführen ließ, dessen Manuskript leider nicht zu ermitteln ist.

⁵⁸ KAINZ: wie Anm. 1, Nr. 94-96, S. 370.

⁵⁹ Szabó gelang es 1859 auch, eine einmonatige Gastspielzeit seines Ensembles in Wien zu organisieren.

begreifen zu können, wissen, dass Kainz mit der Absicht aufgebrochen war, in einer der beschriebenen Städte Theaterdirektor zu werden. Als ihm das nicht gelang, waren Kritik und Ablehnung eine zu erwartende Reaktion.

Was zu den bekannten Tatsachen in Siebenbürgen und im Banat gehörte, ist auch bei Kainz nachzulesen: a) dass ein Theaterdirektor nicht in einer einzigen Stadt erfolgreich sein konnte, da keine Stadt in Siebenbürgen oder im Banat eine Spielzeit zuließ, die sich über das ganze Jahr erstreckte; wenn wir erfahren, dass August Schulz 1858 und 1859 sowohl in Hermannstadt (im Sommer) als auch in Kronstadt (im Winter) sein Glück versuchte, so war dies in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts keine Seltenheit. Allein die Theaterunion zwischen Hermannstadt und Kronstadt war von 1849 bis 1893 in 19 Jahren nachweisbar. Temeswar, Bukarest, Mediasch und Schäßburg waren weitere Partner für Kronstadt; Arad, Temeswar, Bukarest waren zeitweise mit dem Theater in Hermannstadt liiert. b) Der Spielplan in den einzelnen Spielorten musste auf ständigen Wechsel eingestellt sein, da das Publikum so wenig zahlreich war, dass häufige Wiederholungen zu finanziellen Einbußen geführt hätten. c) Die einzelnen Theaterleiter konnten sich nicht zu lange an einem Ort aufhalten, da auch hier die Gewöhnung an ihren Stil dem Zuschauerinteresse abträglich war. d) Lange Vorbereitungen für die einzelnen Aufführungen waren wegen des Zeitdrucks nicht denkbar; wenn Kainz erwähnt, dass Proben nur zehn Minuten vor dem Beginn der Vorstellung anberaumt wurden, entspricht dies den Gepflogenheiten, die eine hochklassige Leistung in Frage stellen konnten. e) Politische Ereignisse destabilisierten den Theaterbetrieb immer wieder. Wenn politische (selbst lokalpolitische) Ereignisse die Zeitgenossen in Atem hielten, blieb wenig Geld und Zeit für die Kunst übrig.

1. Nach dem bisher Gesagten erscheint es fast wie ein Wunder, dass sich überhaupt ein Theaterbetrieb behaupten konnte. Nach 1848 ist zudem eine leicht erkennbare Steigerung der Schauspieltätigkeit feststellbar, was sowohl für die quantitative als auch für die qualitative Seite gilt. Im Banat gab es in der Zeit der Serbischen Wojwodschaft und des Temescher Banats (1849-1861) 19 verschiedenen Spielorte, von denen Arad, Temeswar, Großbetschkerek, Weißkirchen und Orawitza eine bemerkenswerte Kontinuität aufwiesen; in Siebenbürgen gab es im gleichen Zeitraum sechs Standorte für deutsches Theater.

Die um 1840 einsetzende Festigung der einzelnen Stadttheater wurde nach 1848 fortgesetzt. Sie hielt im Banat bis 1870 an, als die restriktiven Maßnahmen der ungarischen Regierung, die Streichung städtischer Subventionen die endgültige Beseitigung des deutschen Schauspiels, die 1899 eintrat, vorankündigten. In Siebenbürgen wurde die deutsche Bühnentätigkeit nicht ernsthaft gefährdet, was sich auch anhand einiger Daten erläutern lässt: von 1874 bis 1887 (mit einer Zäsur von 1876 bis 1877, als Gustav Löcs einsprang) war Friedrich Dorn, vormals Prinzipal in Esseg und Fünfkirchen, Theaterdirektor in Hermannstadt und Kronstadt. Von 1893 bis 1921 wurde Leo Bauer zum Erfolgsgaranten des - neben Czernowitz - einzigen deutschen Theaters in Südosteuropa nach 1899. Die langlebigen Direktorate knüpfen an die guten Beispiele der Zeit von 1848 bis 1870 an, als durch Eduard Kreibitz, der von 1840 bis 1847 in Hermannstadt und Arad die Geschicke der beiden deutschen Stadttheater leitete, bevor er nach Graz, Preßburg und Prag berufen wurde, durch Friedrich Strampfer, der von 1852 bis 1858 in Temeswar und Hermannstadt aktivierte, von 1860 bis 1862 erneut in Temeswar war, bevor er die Leitung des Theaters an der Wien übernahm, und durch Eduard Reimann, der von 1864 bis 1867 in Hermannstadt und von 1862 bis 1870 in Temeswar anzutreffen war, die konsequente Gestaltung der jährlichen Theaterspielzeiten ermöglicht wurde.

Ähnlich wie in Hermannstadt war in Temeswar von 1840 bis 1847 durch Alexander Schmidt, der danach das Direktorat des deutschen Theaters in Ofen übernahm, durch Strampfer und Reimann - siehe oben - die Leistungssteigerung mit einer über 6-8 Jahre sich erstreckenden Zielstrebigkeit einzelner Prinzipale verbunden, die - wie schon erwähnt - an deutschen und österreichischen Bühnen ihre Laufbahn fortsetzten und im binnendeutschen Raum die gleiche Anerkennung genossen wie in der jeweiligen südosteuropäischen Provinz, was für sich allein schon genügt, um den Stellenwert dieser Theaterlandschaft zu verdeutlichen. Die Destabilisierung durch politische Ereignisse, der nach 1870 im Banat einsetzende hektische Wechsel von Direktor zu Direktor, beweist nur, dass die dramatische Muse dem Druck von außen schwer zu widerstehen vermochte. An der Einzelleistung ändern die Schwierigkeiten und die Misserfolge manches, ohne sie insgesamt anzutasten und in Frage zu stellen.

Für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts bleibt die Persönlichkeit des jeweiligen Theaterleiters von ausschlaggebender Bedeutung für die Durchsetzungsfähigkeit und das Leistungsniveau der einzelnen deutschen Theater in Südosteuropa. Ebenso muss beachtet werden, dass der bislang bevorzugt berücksichtigte Aspekt dieser Theater: Teile einer Stadtgeschichte, bzw. einer Stadtkultur zu sein, es nicht erlaubt, den überregionalen Aspekt zu vernachlässigen, was einerseits bedeutet, dass man die Beziehung zum binnendeutschen Kulturraum zu untersuchen hat, während man andererseits die Theaterunion zwischen zwei und mehreren Städten, die Zirkulation von Direktoren, Schauspielern, Stücken eingehender wahrzunehmen hat.

Wenn wir Eduard Reimann (1833-1898) als Beispielfall wählen, dann hat dies folgende Berechtigung:

Eduard Reimann war vor seiner Tätigkeit in Temeswar und Hermannstadt in Troppau und Linz Theaterleiter und verließ das Banat und Siebenbürgen 1870, um das Stadttheater in Würzburg zu übernehmen, das unter seiner Leitung eines der besten bayerischen Provinztheater wurde. Dadurch kann die Leistung Reimanns in Südosteuropa an seiner Tätigkeit im binnendeutschen Raum gemessen werden.

In diesem Beispielfall gibt es sowohl für die Zeit von Reimanns Aufenthalt in Temeswar als auch in Würzburg eine recht stattliche Sekundärliteratur, u. a. die Arbeit von Maria Pechtol:

*Thalia in Temeswar*⁶⁰ und von Josef Brandeiss: *Temeswarer Musikleben*⁶¹, zu der sich die Würzburger Dissertation von Wolfgang Schulz: *Theater in Würzburg 1600-1945. Eine sozio-kulturelle Untersuchung*⁶² gesellt. Noch wichtiger ist, dass Reimanns Rechnungsbücher aus Troppau, Temeswar und Hermannstadt im Stadtarchiv Würzburg erhalten blieben⁶³, so dass aufgrund von Stichproben wichtige Einzelaufschlüsse über seine Tätigkeit ermittelt werden können.

⁶⁰ PECHTOL, Maria: *Thalia in Temeswar*. Die Geschichte des Temeswarer deutschen Theaters im 18. und 19. Jahrhundert. Bukarest: Kriterion 1972, S. 141-151.

⁶¹ BRANDEISS, Josef/ LESSL, Erwin: *Temeswarer Musikleben*. Zweihundert Jahre Tradition. Bukarest: Kriterion 1980, S. 86-89.

⁶² Diss. Würzburg, 1970, S. 426-554.

⁶³ Im Staatsarchiv Würzburg, Hauptbuch der Theater-Unternehmung in Temeswar 1862-1869; Spielplan mit Einnahmen-Ausgaben für Hermannstadt 1864-1867; Rechnungsbücher des Theaters zu Troppau 1860-1862.

Für Temeswar und Hermannstadt wird Reimanns Aufenthalt als ein Höhepunkt der deutschen Schauspielkunst vor Ort eingeschätzt, was bei Brandeiss zur Schlussfolgerung führt: „Künstlerisch gesehen kann Reimann mit Recht Strampfer zur Seite gestellt werden. Die achtzehn Jahre ihrer Tätigkeit am Temeswarer Theater sind gleichbedeutend mit dem Höhepunkt und der Blütezeit der Temeswarer deutschen Bühne im 19. Jh.“⁶⁴ Maria Pechtol hält ihrerseits Strampfer für den bedeutendsten Prinzipal in Temeswar:

„In seiner Abschiedsrede, die dem Publikum auf Plakaten bekanntgemacht wurde, sagte er, er hätte, Redliches gewollt, aber nur das Mögliche erreichen können. Dieses Mögliche aber bedeutete für Temeswar sehr viel, denn Strampfer hat das Theater zu einer solchen Blüte gebracht, wie es sie im 19. Jh. nie wieder erreichte. Man kann ihn mit Recht den großen Theaterdirektor Temeswars nennen“⁶⁵.

Dann folgt, wortgleich mit Brandeiss, dessen Buch acht Jahre nach der Pechtolschen Arbeit erschien, die Gleichstellung zwischen Reimann und Strampfer⁶⁶.

Nach sechs Jahren seiner Tätigkeit in Temeswar konnte man im „Deutschen Bühnen-Almanach“ über Reimann lesen:

„Direktor Reimann leitet bereits seit sechs Jahren die hiesige Bühne und nur seiner unermüdlichen Thätigkeit und erprobten Geschäftskennntnis ist es zu verdanken, daß durch die Vereinigung mit Hermannstadt auch Temeswar ein sichergestelltes Jahrestheater wurde und nächst Pest das beste deutsche Theater Ungarns ist, überhaupt zu den besten Provinztheatern der österreichischen Monarchie gezählt werden darf“⁶⁷.

Das ist eine Anerkennung, wie sie spätere Aussagen prägnanter nicht hätten formulieren können. Für die Zeitgenossen war schon das Ausmaß der persönlichen Leistung des Eduard Reimann erkennbar. In zahlreichen Theaterkritiken in Troppau, Temeswar, Hermannstadt und Würzburg ist dies zu ungezählten Malen wiederholt worden.

Eduard Reimann ist am 4. Januar 1832 in Dresden geboren, am 10. November 1898 in Würzburg gestorben. Seine Theaterlaufbahn begann er als Schauspieler (Rollenfach: Bonvi-vant, Charakterdarsteller) in Göttingen. Rostock, Bremerhaven und Kiel waren die nächsten Stationen. Zusammen mit dem Schauspieler Karl Clement übernahm er von 1860 bis 1862 die Direktion des deutschen Theaters in Troppau im österreichischen Schlesien. Am 13. September 1862 begann Reimanns Wirken in Temeswar, wobei er bis 1864 auch das Linzer Theater gepachtet hatte. Vom 18. April 1864 bis zum 17. September 1867 bestritt der unermüdliche Reimann vier Sommerspielzeiten in Hermannstadt. 1868 und 1869 überließ er Hermannstadt Matthias Ottepp und versuchte, in der so genannten Arena in Temeswar eine weitere Einnahmequelle. Als der Temeswarer Stadtrat Reimanns Vertrag nicht rechtzeitig verlängerte, telegrafierte dieser am 11. Februar 1870 nach Würzburg, bewarb sich dort um die Übernahme des vakanten Theaters und erhielt die Zusage. Beginnend mit dem Jahre 1871 gab es die „Vereinigten Bühnen von Würzburg und Bad

⁶⁴ Siehe PECHTOL: wie Anm. 11, S. 89.

⁶⁵ Siehe KAINZ: wie Anm. 1, S. 140.

⁶⁶ Siehe LESSL/ BRANDEISS: wie Anm. 12, S.: „Von künstlerischem Standpunkt aus betrachtet, kann Reimann mit Recht Strampfer zur Seite gestellt werden. Die achtzehn Jahre ihrer Tätigkeit am Temeswarer Theater sind gleichbedeutend mit dem Höhepunkt und der Blütezeit der Temeswarer deutschen Bühne im 19. Jahrhundert.“

⁶⁷ In: Deutscher Bühnen-Almanach, 1868, S. 301-302.

Kissingen“, und Reimann konnte in dem Heilbad die Wintersaison für Würzburg vorbereiten und Stücke und Darsteller auf die Probe stellen. Zusätzliche Gastspiele in Schweinfurt (1885, 1886), Aschaffenburg (1885, 1886) und Kitzingen (1887-1888) runden die insgesamt nennenswerten Bemühungen des Direktors um volle Auslastung seiner Truppe ab. Als Reimann 1895 sein 25jähriges Bühnenjubiläum in Würzburg feierte, waren nur zustimmende Stimmen zu hören. Nach seinem Tod wurde das Theater von seiner Frau und seinem Sohn Otto (1871-1956) bis 1899 weitergeführt und dann abgegeben. Otto Reimann, zunächst als Schauspieler seit 1895 publikumswirksam, übernahm von 1906 bis 1941 das Kurtheater von Bad Kissingen und längere Zeit auch das Stadttheater von Würzburg. Eine Familientradition wurde so fast bis in unsere Tage fortgeführt.

2. Eine Würdigung der Leistung von Eduard Reimann im Banat und in Siebenbürgen erscheint zunächst möglich, indem man seine Laufbahn in Würzburg vor Augen hat. Vieles, was er dort auf die Bühne brachte, hat er ähnlich auch in Temeswar oder in Hermannstadt versucht. Schließlich hat Reimann seinen Wechsel nach Würzburg nicht ohne Unterstützung vollzogen: er kam 1870 in der Begleitung seiner Frau Adele Reimann; die junge Sängerin Elisabeth Rutland, die Schauspielerin Seebach und der Regisseur Karl Clement kamen mit ihm, was schon ein Hinweis darauf ist, dass Anknüpfungspunkte an Temeswar und Hermannstadt vorhanden waren.

In Würzburg versuchte Reimann, wie zuvor in Temeswar, das Publikum durch Vorankündigungen zu gewinnen. Als die Eröffnungsvorstellung bevorstand⁶⁸, wendete er sich an das Publikum:

„Bei Antritt meines neuen Wirkungskreises in Würzburg erlaube ich mir für den Beweis des Vertrauens, welchen ein Wohlöblicher Magistrat durch Verleihung der hiesigen Bühne in mich zu setzen geruhte und durch welchen ich mich in hohem Grade geehrt fühle, hiermit meinen tief empfundenen Dank auszusprechen. Wohl wissend und durchdrungen davon, daß ich eine - besonders unter den jetzigen Zeitverhältnissen, wo die großen Interessen des Vaterlandes die Angelegenheiten der Kunst in den Hintergrund drängen - sehr schwierige Aufgabe zu erfüllen haben werde, gebe ich hiermit doch dem hochverehrten Publikum Würzburgs, welches ja stets sein warmes Interesse für die deutsche Kunst in hervorragender Weise bethätigte, das aufrichtige Versprechen, nach meinen besten Kräften alles zu thun, um den Anforderungen, welche das Theater besuchende Publikum gerechter und billiger Weise an mich und mein Unternehmen stellen kann, in jeder Weise zu entsprechen“.

Ein Prolog von Stephan Gätschenberger verdeutlichte am 17. September 1870 die Sieges euphorie anlässlich des deutsch-französischen Krieges, und nach der Siegesouvertüre von Valentin Hamm⁶⁹ war einen Tag später das Stück „Austerlitz oder Waterloo“ zu sehen. Die „verwundeten Militärs“ erhielten freien Eintritt, und noch am 18. Oktober arrangierte Reimann persönlich ein Festspiel: „Deutschlands Einigung“, am 1. Dezember 1870 kam es zur Erstaufführung von H. Th. Schmidts „Straßburg, eine deutsche Stadt“. Noch am 7. März 1872 wurde mit Theodor Körners „Zriny“ ein Drama aufgeführt, das von dem Glück

⁶⁸ Siehe dazu: Samstag den 17. September 1870 die Eröffnung des hiesigen Stadttheater. Würzburg 1870, S. 4, Staatsarchiv Würzburg, Theaterzettel 1870/1871.

⁶⁹ SCHULZ, Wolfgang: Theater in Würzburg 1600-1945, S. 430 ff.

spricht, für „Vaterland in Kampf und Tod zu gehen“⁷⁰. Wenn damit ein Kreis geschlossen wurde, der in Temeswar und Hermannstadt mit der Aufführung des gleichen Körner-Stückes begonnen hatte, dann war dies nur folgerichtig. In Würzburg hatte der Patriot Reimann die Kriegseignisse und die nationalen Hoffnungen der Deutschen zum Programm seines Theaters gemacht, wie er früher im Banat und in Hermannstadt deutsche und ungarische Lokalstücke gezeigt hatte, um das Publikum an seine Aufgaben und Pflichten zu erinnern.

Ebenso konsequent setzt Reimann seine Spielplangestaltung auch in anderer Hinsicht fort. Er hat eine Vorliebe für Oper, Posse und Lustspiel, weil diese drei am besten dem zu erwartenden Publikum entsprachen, d. h. einem Wohlstandsbürgertum. Im Falle der Oper scheute Reimann große Neuerungen und ist in Würzburg wegen seiner Enthaltensamkeit bei Inszenierungen von Wagner-Opern kritisiert worden. Dafür wählte er lieber die gefälligeren Bühnenwerke von Verdi, Donizetti, Auber, die Operetten von Offenbach, Suppe, die Volksstücke in der Nachfolge des Wiener Volkstheaters und Possen und Lustspiele in französischer Manier. Auf Problemstücke des Sprechtheaters, auf Gerhart Hauptmann und Ibsen ließ sich Reimann selten ein, aber auch die Klassikeraufführungen wurden nur dann gewählt, wenn sich durch die Bühnengestaltung Effekte erzielen ließen, die dem Publikum einen Augenschmaus ermöglichten.

Wie schon in Temeswar und Hermannstadt hielt sich Reimann meist durch Stücke schadlos, deren Konsumcharakter unzweifelhaft war und die nicht bemüht waren, soziale Fragen zu stellen oder zu beantworten. Weder moralische noch politische Zeitprobleme waren Reimann wichtig, und schon sein Balancieren zwischen Volksstück und bürgerlichem Kunstdrama zeigen, dass er auf möglichst viele soziale Schichten einwirken wollte, was Kompromisse in Text und Darstellung nötig werden ließ. Die Ausstattungsstücke, die Reimann berühmt werden ließen, die auf individuelle Glanzleistungen eingestellte Darbietung, lag ihm vor allem am Herzen.

Deshalb war er bemüht, einerseits sehr prompt auf die neuesten Possen und Lustspiele einzugehen, andererseits sorgte er durch zahlreiche Gäste dafür, dass die Abwechslung auch das Bühnenpersonal erfasste. Clara Ziegler aus München ist nur ein Beispiel dafür, wie Reimann in Würzburg bestrebt war, Gastspiele zu fördern. Auch in diesem Fall ist Temeswar und Hermannstadt früher ein Prüfstein für diese Theaterpolitik Reimanns gewesen.

Sowohl mit dem Publikum als auch mit Kritik und Stadtmagistrat gab es meist Einvernehmen. Die Stadtväter billigten Reimann anstandslos Zuschüsse zu und sicherten damit die oft beträchtliche Kostenerstattung für die prunkvollen Aufführungen.

Weil die bereitgestellten Mittel letztlich durch den Erfolg der Stücke amortisiert wurden, ging Reimanns Rechnung während der 28 Jahre in Würzburg immer auf. Die Kritik ihrerseits, die manchmal - allerdings recht verständnisvoll - auf Mängel einging, hielt - wie früher in Temeswar und Hermannstadt - ihre Grundhaltung bei, die auf Anerkennung der Leistung Reimanns und auf eine Selbstbestätigung des Direktors und Schauspielers hinauslief. Was früh geurteilt wurde, hat auch später ähnlich geklungen.

„Die ebenso energische als umsichtige Leitung des hiesigen Stadttheaters unter Eduard Reimann hat uns seit Eröffnung der Saison eine so enorme Anzahl vortrefflicher Opern-, Schau- und Lustspiele vorgeführt, dass wir, am Jahresschluss angelangt, mit Stolz auf das in 3 Monaten an hiesiger

⁷⁰ Siehe Anm. 17, S. 432.

Bühne Produzierte zurückblicken können, indem manche andere Direktion ein so reichhaltig entfaltetes Repertoire noch nicht einmal am Schlüsse der ganzen Saison aufzuweisen hat“⁷¹, hieß es am 27. Dezember in der Zeitschrift „Mnemosyne“.

2.1. Vorausgreifend konnten wir feststellen, dass es einige Analogien zwischen Reimanns Tätigkeit in Würzburg und jener in Temeswar und Hermannstadt gab. Dazu gehört der Versuch, auf lokale Interessen des Publikums einzugehen, indem patriotische/lokalpatriotische Stoffe bevorzugt werden. Außerdem geht es Reimann in allen drei Städten darum, durch Erahnen eines durchschnittlichen Publikumsinteresses, das die bürgerliche Mittelschicht, aber auch die unteren sozialen Schichten anspricht, Erfolge zu erzielen. Das heißt einerseits ein Betonen konsumträchtiger dramatischer Formen: Operette, Volksstück, Posse, Lustspiel, andererseits eine recht offensichtliche Enthaltensamkeit bei Stücken und Musikdramen, die brisante zeitgeschichtliche Themen behandelten oder eine Reform bestehender Konventionen zum Ziel hatten; ebenso werden aber auch die unterschiedlichen Klassiker der deutschen und europäischen Literatur sparsam miteinbezogen, da ihre elitären Ansprüche auf ein breiteres Publikum weniger einwirken konnten wie dies einem Genre der kulinarischen Kunst möglich war. Die Erfolge sprachen in Würzburg wie in Temeswar und Hermannstadt für das Konzept Reimanns und sorgten dafür, dass er in Ruhe seine Arbeit durchführen konnte.

Aufgrund des „Hauptbuchs der Theaterunternehmung in Temesvár“, das die Einnahmen und Ausgaben vom 17. September 1862 bis zum 4. April 1868 umfasst, des „Spielplans mit Einnahmen-Ausgaben für Hermannstadt“ vom 18. April 1864 bis zum 23. September 1867 können wir einige Zusammenhänge feststellen oder vermuten, die bislang unbekannt waren.

Zunächst zeigt ein Vergleich der Gewinne oder Verluste, wie sich die Lage des Theaterunternehmens von Eduard Reimann in den beiden Städten gestaltet hat. Am 13. September 1862, als Reimann den Vertrag Strampfers mit der Stadt Temeswar übernimmt, hat er 4000 Gulden Verpflichtungen Strampfers mit übernehmen müssen. So ist es eigentlich nicht erstaunlich, dass er noch 1864 ein Minus von 4193,31 Gulden notiert. 1867/1868 und 1868/1869 ist der Reingewinn Reimanns schon bemerkenswert: zunächst bleiben ihm 4193,31 Gulden in der Kasse, danach 3381,31 Gulden.

In Hermannstadt gab es 1864 einen Gewinn von ca. 1000 Gulden, 1865 waren es noch immer 400 Gulden an Mehreinnahmen, 1866 aber standen Einnahmen von 17 915 Gulden Ausgaben von 20 801,56 Gulden gegenüber. Obwohl 1867 wieder eine Besserung eintrat, waren die Verluste von 1866 wohl ausschlaggebend dafür, dass Reimann die Saison 1868 an Ottepp abtrat.

Wenn wir die Entwicklung der Einnahmen-Ausgaben pro Spielzeit verfolgen, stellen wir fest, dass in Temeswar, wo von September bis April gespielt wurde, 1863/1864 76 der insgesamt 191 Vorstellungen Verluste einbrachten; 1864/1865 waren es sogar 105 der 184 Vorstellungen, die mit einem Minus zu Buche standen, 1865/1866 waren 83 der 172

⁷¹ Mnemosyne, 1871, Nr. 103, S. 415-416. Über den Erfolg mit „Die Puppenfee“ schreibt Wolfgang SCHULZ, siehe Anm. 20, S. 469: „Ein sensationeller Erfolg war Reimann als Direktor mit der Aufführung des Balletts ‚Die Puppenfee‘ mit der Musik des Münchner Hofkapellmeisters Bayer beschieden. Reimann hatte sich die Ausstattung mehrere tausend Mark kosten lassen, doch seine Rechnung ging auf, wie der starke Besuch bewies“. Ähnliches kann auch über andere Versuche Reimanns gesagt werden: sein Instinkt ließ ihn meist die richtige Wahl treffen.

Aufführungen ein Verlustgeschäft, 1866/67 standen 104 erfolgreichen 89 verlustbringende Theaterabende gegenüber. Nimmt man die Spielzeiten von 1862/63 hinzu, wo von 190 Aufführungen 154 positive Bilanzen zeigten, von 1867/68, wo von 184 Abenden 59 missglückten, dann erkennt man unschwer, dass in Temeswar ein gutes Debütjahr von einem schwächeren zweiten Darbietungsjahr gefolgt wurde, bis 1864/1865 ein Tiefpunkt erreicht war, ein absoluter Minusrekord. Danach ging es aufwärts, und beim Abschluss 1868 war auch das Verhältnis von 125 einträglichen zu 59 verlustbringenden Vorstellungen erfreulich.

In Hermannstadt, das zum Vergleich nur die Spielzeiten 1864-1867 anbieten kann, begann es, wie 1862/63 in Temeswar, mit einem sehr guten Einstand 1864: von 140 Vorstellungen brachten nur 28 ein Minuskonto. 1865 und 1866 hielten sich mit einem Verhältnis von 99:42 (positiv/negativ), bzw. 90:57 fast die Waage; die Zunahme der Verluste ist allerdings erkennbar. 1867 ist es ähnlich, wenn von den insgesamt 136 Aufführungen 48 finanzielle Einbußen erbrachten.

In Hermannstadt hat die Zugkraft des ersten Jahres sich in den nächsten nicht fortsetzen lassen, wobei die Zahl der vom Publikum nicht honorierten Vorstellungen sich bei ca. einem Drittel aller Vorführungen einpendelte. In Temeswar waren die Schwankungen beträchtlicher: von 39% missglückten Angeboten bis zu 57% finanziell verlustreichen Stücken (1862/63, bzw. 1864/65) ist eine beträchtliche Spanne für die Erfolge/Misserfolge feststellbar.

Bei 744 Aufführungen in den Jahren 1864-1867 weist Temeswar gegenüber Hermannstadt, wo die Sommerspielzeit in dem nicht beheizbaren Theater kürzer war, ein Plus von 189 Theateraufführungen auf. Die Erfolgsquote war in Hermannstadt zum Teil höher als in Temeswar, was den Zahlenbelegen zu entnehmen ist⁷².

So wie es eine scheinbar statistisch nachweisbare Durchschnittsgröße gibt, die das Verhältnis zwischen finanziell erfolgreichen und verlustbringenden Aufführungen zu bestimmen scheint (in Hermannstadt wies ca. ein Drittel der Aufführungen Minusbilanz auf, in Temeswar gab es etwas mehr als 40% der Vorstellungen mit Verlusten), ist nachprüfbar, dass die einzelnen Monate unterschiedliche Publikumsverhaltensweisen nahe legen: in Temeswar sind die ersten Spielmonate (September, Oktober) meist die einträglichsten, im Januar und Februar wird immer ein Minusrekord für die jeweilige Spielzeit erreicht⁷³. Im letzten Spielmonat (je nach Osterbeginn im März oder im April) gab es in Temeswar oft eine Verbesserung des Publikumsbesuchs.

In Hermannstadt gab es immer im ersten (April) und letzten Spielmonat (September) die bemerkenswertesten Erfolge, während im Juni und Juli die größten Einbrüche stattfanden. Ausnahmen bildeten in Temeswar die Spielzeit 1864/65, als nur im April, dem letzten Monat des Gastspiels, eine Besserung zu vermerken war, während alle übrigen Monate ein

⁷² Bisher und im Folgenden werden durchwegs Beispiele aus dem „Hauptbuch der Theater-Unternehmung in Temesvár 1862-1869“ und „Spielplan mit Einnahmen-Ausgaben für Hermannstadt 1864-1867“ zitiert. Da die Rechnungsbücher keine Seitenangaben enthalten, werden die Zahlenbelege ohne diese Standortbestimmung mitgeteilt.

⁷³ Im Januar 1863 gab es bei 25 besser besuchten Vorstellungen 6 mit Minuskonten, im Februar des gleichen Jahres waren 18 finanziell erträgliche Aufführungen von 9 mit Verlusten begleitet. 1864 war das Verhältnis der positiven/negativen Bilanzen im Januar 8:23, im Februar 13:14. Ein Jahr danach (1865) gab es im Januar ein Verhältnis von 14:16, im Februar von 10:17 (einträgliche/verlustreiche Vorstellungen). 1867 deutete sich eine Änderung an: im Januar war die Bilanz mit 13:18 noch negativ, im Februar standen 16 gelungenen 12 misslungenen Aufführungen gegenüber. 1868 schließlich sah es sowohl im Januar (17:14) als auch im Februar (19:7) gut für Reimanns Truppe aus.

Verlustgeschäft markierten; in Hermannstadt war im Juni 1866 und im August 1867 das Einnahmekonto durchwegs negativ, sonst verliefen die einzelnen Spielzeiten ruhiger.

Nach diesen Zahlenangaben kann man vermuten, dass die Spielplangestaltung auf die allgemeine Haltung des Publikums wenig Einfluss genommen hat, sonst könnten die erwähnten Konstanten nicht vorhanden sein. Ob dabei psychologische Gesetzmäßigkeiten (Neuheit als Reiz, was zu Erfolgen in den ersten Jahren, bzw. Monaten führte) oder saisonbedingte eine Rolle spielten (schwächerer Besuch in den Sommermonaten oder bei kalten Wintern) ist von geringerer Bedeutung. Es scheint nur schwierig, diese Barrieren mit Hilfe einer gezielten Erfolgsplanung zu überwinden. Gleichwohl hat Reimann eine sehr bewusste Gestaltung des Spielplanes anvisiert, die auf die Eigenheiten seines Publikums einging. Dabei kam es auch zu Unterschieden zwischen den Verhaltensmustern in Temeswar und Hermannstadt, und gerade diese Abweichungen von einem Gesamtmuster können interessieren.

Konstanten der Spielplangestaltung

Sie sind in Temeswar und Hermannstadt, aber auch in Würzburg vorhanden.

- Für die besten Erfolgchancen schienen in den ersten Spielzeiten in Temeswar und Hermannstadt die Gastspiele bekannter oder exotischer Künstler die beste Gewähr zu bieten. Allein 1862/63 waren sieben der Vorstellungen, die höchste Einnahmen erzielten, Gastspiele des Geigers Ketten und des Sängers Bignio. Eine Rekordsumme wurde anlässlich des Gastspiels der Ofener ungarischen Truppe erzielt (445,91 Gulden)⁷⁴, als der Direktor Molnár im Schatten der Mäzenin der Truppe, der Fürstin Apraxin, stand. Auch in der folgenden Spielzeit (1863/1864) erzielten sechs Gastspiele in Temeswar die höchsten Einnahmen. Wie zuvor wurden auch die Benefizvorstellungen gut besucht und honoriert⁷⁵. In den darauf folgenden Jahren ist die Bedeutung solcher Gastspiele geringer geworden, die Zahl der Auftritte ausländischer Künstler nahm ab, was nicht nur auf finanzielle Schwierigkeiten verweisen muss, sondern auch damit zusammenhängen kann, dass sich die Truppe Reimanns festigte, dass die Leistungen der einzelnen Mitglieder immer konsequenter vom Publikum in Temeswar anerkannt wurden. In Hermannstadt waren die Auftritte von Gästen nicht so auffallend. So sind unter den zehn einträglichsten Aufführungen der Saison 1864 nur zwei mit Gästen, dafür fünf mit Benefizveranstaltungen anzutreffen. Das ändert sich in den nachfolgenden Jahren nicht. Für Hermannstadt scheint die Anhänglichkeit an die eigenen Schauspieler, für deren Unterstützung Benefizvorstellungen eingeplant wurden, ein Zeichen dauernder Verbundenheit gewesen zu sein. Eine Entwicklung wie in Temeswar, von Fremden zu den Eigenen, war deshalb von vorneherein nicht nötig.

⁷⁴ Direktor Reimann war der Truppe des Ofener Volkstheaters bis Arad entgegengereist, die Fürstin Julie Apraxin wurde dem Temeswarer Publikum wärmstens empfohlen.

⁷⁵ 1862 hatte das Benefiz für Barrach zu den Erfolgen der Saison gehört (Einnahmen bei der Aufführung von Halévy's Oper „Die Jüdin“: 356,69 Gulden), auch die Vorstellung zugunsten von Frl. Diamanti am 24.3.1863 war ein voller Erfolg (Einnahmen: 349,33 Gulden). 1863/1864 war das Gastspiel von Lilla von Buljowsky das Großereignis in Temeswar: alle vier Vorstellungen waren sehr gut besucht. Die „Romeo und Julia“-Aufführung vom 10. Dezember 1863 war mit 453,20 Gulden Gewinn die erfolgreichste in der Spielzeit 1863/64; auch „Donna Diana“ (418,40 Gulden Ertrag), „Die Widerspenstige“ (348 Gulden Erlös) und „Vicomte de Letoriers“ (301,40 Gulden) wirkten auf das Publikum.

- Die Wahl der Autoren und Komponisten, bzw. auch des Genres, spielte in den Überlegungen von Reimann eine wichtige Rolle.

Bei den Autoren sind die Klassiker eher zufällig Programmpunkte. An Jubiläen wird erinnert, weil damit eindeutig Repräsentationsbedürfnisse erfüllt werden konnten. Wenn wir Friedrich Schiller als Beispielfall wählen, dann ist erkennbar, dass er es in Temeswar in sieben Spielzeiten zu insgesamt 14 Aufführungen brachte, zu denen zwei Dramen hinzukamen, welche das Leben Schillers präsentierten. In Hermannstadt gab es in vier Spielzeiten 12 Schiller-Aufführungen, zusätzlich das Stück „Die Karlsschüler“, das Schillers Jugend zum Thema hat. In Temeswar brachten die Schiller-Stücke geringe Einnahmen; eine Ausnahme bildet die Aufführung von „Wallensteins Lager“ am 8. November 1863, als 223,80 Gulden Einnahmen zu Buche standen; aber bei dieser Aufführung wurde am gleichen Abend der Kassenschlager „Flotte Burschen“, eine Operette von Suppe, gezeigt, welche wohl für die Kasse ausschlaggebend war. In Hermannstadt gehörte die „Räuber“-Aufführung im Jahre 1864 mit 243,10 Gulden Einnahmen zu den zehn erfolgreichsten Vorstellungen der Spielzeit, aber auch die übrigen Dramen des schwäbischen Klassikers erzielten recht gute Einnahmen. „Maria Stuart“, „Wilhelm Teil“ und „Die Jungfrau von Orleans“ waren in Hermannstadt, nicht aber in Temeswar zu sehen. Dieses eine Exempel lässt einen Trend erkennen, der durch andere Beispiele untermauert werden kann, den nämlich, dass Klassikeraufführungen in Hermannstadt beliebter waren als in Temeswar. Daraus könnte man auf das Publikum schließen, das wohl zum Bildungsbürgertum und zu den gehobenen Gesellschaftsschichten gehörte, wenn man an Hermannstadt denkt, und das zu dem Mittelstand und zu den weniger bemittelten Schichten gehörte, wenn man Temeswar berücksichtigt.

Wenig erstaunlich ist, dass von den Volksstücken diejenigen österreichischen Zuschnitts, schon wegen der Sprache, in Temeswar eher Anklang fanden als in Hermannstadt. In Temeswar gab es im Vergleichszeitraum 20, in Hermannstadt nur 8 Nestroy-Aufführungen. Allerdings war „Lumpacivagabundus“ in Temeswar sechsmal, in Hermannstadt fünfmal zu sehen, was darauf schließen lässt, dass Ausnahmefälle (das erwähnte Stück) die allgemeine Publikumsneigung ändern, bzw. beeinflussen können. Die Sprachschwierigkeiten spielten dabei keine Rolle.

Opern gehörten seit dem 18. Jahrhundert sowohl in Hermannstadt als auch in Temeswar zu den bevorzugten Freuden des Publikums. Dabei ist Webers „Freischütz“ mit neun bzw. acht Aufführungen in Temeswar, bzw. Hermannstadt fast gleich begehrt; allerdings sind die Einnahmen in Hermannstadt beträchtlich besser: die Vorstellung vom 3. Mai 1864 brachte die vierthöchsten Einnahmen pro Saison, während in Temeswar nur einmal mit 116,94 Gulden respektable Gewinne registriert wurden (am 15. November 1862). Die Begeisterung für Mozart scheint in Temeswar größer gewesen zu sein, auch wenn einzelne Aufführungen⁷⁶ in Hermannstadt sehr gewinnträchtig waren. Besonders ausgeprägt war das Interesse an Mozart in Temeswar 1867 und 1868, obwohl schon vorher recht viele Wiederholungen der „Zauberflöte“ und des „Don Giovanni“ zu verzeichnen sind; es ist denkbar, dass die Qualität der Präsentation sich gelohnt hat und das Publikum ins Theater lockte.

⁷⁶ So die „Don Giovanni“-Aufführung am 6. September 1864 (265,70 Gulden Einnahmen), die als Benefizvorstellung für Herrn Ferman gegeben wurde oder die Vorstellung mit der „Zauberflöte“ am 28. Mai 1864, als die Benefizveranstaltung für Kapellmeister Kitzler eine Rekorderinnahme für Hermannstädter Verhältnisse erbrachte: 326,10 Gulden.

Bei den italienischen Opern, die zahlreicher und - betrachtet man die Einnahmen - beliebter waren, sind es die gleichen Werke und Künstler, die hüben wie drüben beachtet wurden. In Temeswar gab es in den sieben Spielzeiten 52 Verdi-Aufführungen, in Hermannstadt konnte man 30 Vorstellungen in vier Jahren hören und sehen. Die „Troubadour“-Aufführungen (9 in Hermannstadt, 18 in Temeswar) waren meist erfolgreich, nur dass sie am Zibin zu den erfolgreichsten der Spielzeit gehörten (1864 auf Platz 2; Aufführung vom 20. April, 320,65 Gulden Einnahmen). Auch im Falle von „Rigoletto“ waren die Einnahmen in Hermannstadt höher, selbst wenn die Zahl der Aufführungen geringer blieb als in Temeswar.

Bei den Operetten war es die große Zeit von Offenbach, der von Paris bis Wien und bis Hermannstadt und Temeswar häufig gespielt wurde. In Temeswar wurden 57mal Operetten von Offenbach auf die Bühne gebracht, in Hermannstadt 37. Die Einnahmen in Hermannstadt waren auch hier pro Vorstellung größer, sieht man von der „Orpheus“-Aufführung vom 6. Februar 1863 in Temeswar ab, die 307,70 Gulden Einnahmen brachte. Offenbachs Operette „Pariser Leben“ kam in Temeswar besser an als in Hermannstadt (Gesamteinnahmen bei vier Aufführungen 678,09 Gulden, in Hermannstadt für zwei Vorstellungen 345,95 Gulden).

Am besuchtesten waren in Temeswar die Suppe-Operetten, ganz besonders „Flotte Burschen“, die in den sieben Spielzeiten insgesamt 22mal gezeigt wurden. In Hermannstadt konnte man dieselbe Operette nur achtmal hören. Die Gesamtzahl der Suppe-Aufführungen in den beiden Städten ist vergleichbar, weil Hermannstadt drei Spielzeiten weniger aufzuweisen hat: 55 Vorstellungen in Temeswar, 40 in Hermannstadt.

Man kann aufgrund dieser Beispiele, die durch andere ähnlich gelagerte ergänzt werden können, nur feststellen, dass Reimann dieselben Komponisten und Werke in beiden Städten vorstellte, wobei besondere Präferenzen durch die Reaktion des Publikums veranlasst wurden. Was schon hier auffällt ist, dass Reimann auch dann nicht aufgibt und das jeweilige Werk aus dem Spielplan nimmt, wenn der anfängliche Erfolg recht bescheiden ist: das war der Fall bei Mozarts „Zauberflöte“, die in Temeswar ebenso lange auf eine größere Wirkung aufs Publikum warten musste wie der „Don Giovanni“. Dass letztlich der Erfolg sich dennoch einstellte, scheint Reimanns Durchhaltebeharrlichkeit bestätigt zu haben.

Einen Unterschied gab es zwischen Temeswar und Hermannstadt auch im Verhältnis zwischen Sprechstück und Musikwerk. Während in Temeswar ein einziges Mal (1868) ein Sprechstück zu den zehn größten Saisonserfolgen gehörte, waren es in Hermannstadt von 1864 bis 1866 je zwei Stücke, die sich überdurchschnittlich gut behaupten konnten. Die Musikeuphorie erreichte in beiden Städten 1866-67 einen Höhepunkt, als die Aufführung von Meyerbeers „Afrikanerin“ in Temeswar den allgemeinen Erwartungen zuwider sechs außerordentliche Erfolge brachte und gleich darauf in Hermannstadt dreimal eindrucksvolle Einnahmen bescherte.

Eine Abschwächung des Interesses am Sprechtheater ist in Südosteuropa generell in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorhanden; ihre Spuren sind auch in Temeswar und Hermannstadt nachvollziehbar, wobei vor allem in Temeswar damit die Unterminierung des deutschen Theaters begann, da musikalische Vorführungen nicht unbedingt in deutscher Sprache dargeboten werden mussten; 1863 hat Barrach, der nach seinem Gastspiel in Temeswar an die Ofener Oper wollte, seine Rolle während der sonst deutschen Aufführung

in ungarischer Sprache gesungen, was ihm das Lob des ungarisch-patriotischen Kritikers eintrug⁷⁷.

Bei der Einschätzung der Wirkung des deutschen Theaters verhilft uns das Einnahmen-Ausgaben-Verzeichnis von Eduard Reimann auch dazu, die bisher allein zu Rate gezogenen Urteile der Theaterkritik zu revidieren oder zu bezweifeln. Diese Kritik hatte den Eindruck vermittelt, dass es den Prinzipalen, auch Reimann, in erster Linie darum gegangen sei, die Werke der großen deutschen Klassiker immer wieder an den Mann zu bringen. Allein das Beispiel Schiller, der in Hermannstadt und Temeswar am häufigsten gespielt wurde, wenn man an Klassiker denkt, hat bewiesen, dass sich die Wirkung dieser Aufführungen recht schlecht als Erfolg bezeichnen lassen.

Die verschiedenen Formen der Volksstücke (Posse, Lustspiel) standen zwar ständig auf dem Programm; wenn man dann jedoch die Einnahmen zur Kenntnis nimmt, weiß man, dass hier große Einnahmen ausgeblieben sind, dass demnach die Erfolge ebenfalls eher bescheiden blieben. Publikumsgunst, die den Theaterunternehmer Reimann sicherlich interessieren musste, und gutes Abschneiden bei der Kritik waren zwei verschiedene Dinge: die Posse „Eine Frau, die in Paris war“ wird vom Kritiker des „Temeswarer Wochenblattes“ als Misserfolg gewertet, da es darin „keine zwingenden Momente“ gibt; der Abend mit diesem Stück brachte Einnahmen von 83,50 Gulden. Das Drama „Waldemar, der Dänenkönig“ war, wenn man dem gleichen Rezensenten glaubt, ein „succes d'estime“, aber es flossen nur 45,46 Gulden in die Theaterkasse! Die Einnahmen allein sind allerdings nicht in jedem Fall relevante Größen für die tatsächliche Wirkung, bzw. den sich einstellenden Erfolg: eine geringere Einnahme muss nicht immer heißen, dass weniger Zuschauer das Stück sahen, da einerseits eine Preisreduzierung von der Direktion angeboten werden konnte oder da von Fall zu Fall unterschiedliche Preise erhoben wurden (bei Gastspielen und Benefiz-Vorstellungen gab es erhöhte Beträge). Über die unterschiedlichen Preise, über den Anteil der verschiedenen Gesellschaftsschichten an den Vorstellungen, ist bislang zu wenig bekannt. Eine Vermutung hatten wir schon geäußert, als die scheinbare Vorliebe des Hermannstädter Publikums für Klassiker angesprochen wurde.

Aus den Kritiken sind manchmal Hinweise auf die unterschiedlichen Zuschauergruppen zu entnehmen. Bei Nestroys „Einen Jux will er sich machen“ wird am 5. Oktober 1862 aus Temeswar mitgeteilt, dass sich die Zuschauer „im obersten Stock“ sehr gut amüsiert haben⁷⁸. Die Aufführung scheint demnach so recht nach dem Geschmack der wenig Zahlungsfähigen gewesen zu sein. Am 17. Oktober 1862 brachte bei fast leerem Haus die „Ernani“-Schaustellung immerhin 115,46 Gulden Gewinn; ob dabei der Anteil der besser Zahlenden erheblich war, kann nur gefragt werden.

Was heute ebenfalls nicht präzise beantwortet werden kann, war schon zu Reimanns Zeiten so: die beste Planung konnte durch Zufälle zunichte gemacht werden; am 22. November 1862 war die Vorstellung zum Wohle der beliebten Schauspielerin Seeborn

⁷⁷ „Was seinen heutigen Gesang betrifft, ist es wohl nicht nöthig zu wiederholen, was wir schon sehr oft erwähnten, daß er [Herr Barrach] mit seiner schönen, umfangreichen, geschulten Stimme brillierte, und seine Aufgabe umso schwieriger war, da er in einer ganz fremden Sprache sang, während die anderen, deutsch singend, ihn leicht in Confusion bringen konnten.“ So schrieb Adiphorus im „Temeswarer Wochenblatt“ (1863, S. 88).

⁷⁸ In: Temeswarer Wochenblatt, 1863, S. 4. Dem Rezensenten geht es wohl vor allem um den angesehenen Verfasser des historischen Dramas, den Herzog von Coburg.

ein Eklat, weil „das schlechte Wetter“ das Wegbleiben der Zuschauer „verschuldet haben dürfte“⁷⁹.

Der Rückgriff auf den Lokalpatriotismus hat sich in Temeswar bezahlt gemacht als in Hermannstadt. Allein im Jahre 1865 waren zwei Stücke mit ungarischer Thematik zu sehen: „Tochter der Pußta“ (1. Januar 1865), Körners „Zriny“ (am 27. November 1865), hinzu kam die Benefizveranstaltung für J. Jendersky: „Temeswar wie es ißt und trinkt“ (am 13. März 1865). Aber schon 1863 hatte man den Bezug zu lokalen Verhältnissen gesucht. Die Neujahrsvorstellung begann mit einem groß angelegten Temeswar-Bild:

„Es begann mit der herrlichen Mendelsohnschen Ouvertüre aus 'Sommernachtstraum', in welcher jede Note eine Perle ist, natürlich nur für jene, die für classische Musik eingenommen sind. Nach der Ouvertüre flog der Vorhang empor, und wir sahen im Hintergrunde unseren Domplatz, welches Gemälde Heim Slavik zur Ehre gereicht; - das ganze Theaterpersonale, an der Spitze der Director, stand auf der Bühne, und es wurde eine Festhymne ausgeführt, nach welcher unsere verdienstvolle Schauspielerin, Fräulein Seeborn, hervortrat und einen sinnigen Prolog, welchen Herr Director Reimann verfaßte, sprach“⁸⁰.

Das lässt an Castelli denken, der schon 1809 die Gunst des Publikums mit seinem Stück „Temeswar, das kleine Wien“ hatte gewinnen wollen.

In Hermannstadt ist ein ähnlicher Versuch selten zu belegen. Zwar wird auch hier immer wieder ein Schwank von Blumlacher aufgeführt, der sich als Komiker und manchmal als Hauspoet in Temeswar und Hermannstadt betätigte, aber allein ein Stück wie „Prophezeiung am roten Thurm“, das am 20. August 1864 aufgeführt wurde, lässt an einen Lokalbezug denken.

Zufälle: einige sind schon erwähnt worden; Witterungsverhältnisse, Launen des Publikums, erklärliche oder weniger erklärliche Einflüsse spielen immer mit, wenn es um die Wirkung der jeweiligen Vorführungen geht.

Generell war es eine Attraktion fürs Publikum, wenn Neuheiten auf dem Programm standen. Es war in Hermannstadt wie in Temeswar eine bevorzugte Intention Reimanns, durch Novitäten zu glänzen. Erfolge waren nicht immer damit verbunden. So wurden schon am 4. November 1862 Mosenthals Stück „Die deutschen Komödianten“, das achtmal am Burgtheater in Wien aufgeführt worden war und das französische Lustspiel „Der Gesandtschaftsattache“ als große Entdeckungen angekündigt; bei der Aufführung in Temeswar gab es einmal 73,86 Gulden Einnahmen, dann 54,83 Gulden Gewinn. Das Vorbild Wien hatte nicht gewirkt. Ähnlich erging es einem der seltenen Stücke, die in Temeswar früher auf die Bühne kamen als in Wien, dem Lustspiel von Josef Weilen: „Edda“. Es wurde in Temeswar am 7. Dezember 1864 aufgeführt und brachte 53,67 Gulden Einnahmen und 64,63 Gulden Ausgaben. Das Stück wurde im Banat nicht mehr wiederholt. In Hermannstadt war es am 17. April 1865 die Eröffnungsvorstellung der Spielzeit. Die hohen Einnahmen (289,50 Gulden) gehen dabei vermutlich auch auf die feierliche

⁷⁹ Aufgeführt wurde das Schauspiel „Die Tochter des Gefangenen“. Der Rezensent schreibt im „Temeswarer Wochenblatt“ (1863, S. 67): „...leider war das Haus, besonders die Logen, schwach besetzt, was das schlechte Wetter verschuldet haben dürfte, sonst hätte das hiesige kunstsinnige Publikum, welches das kleinste Verdienst anerkennt, die Benefiz-Vorstellung einer solch verdienstvollen Schauspielerin wie Fräulein Seeborn gewiß nicht unbeachtet gelassen.“

⁸⁰ In: Temeswarer Wochenblatt, 1863, S. 7.

Eröffnung der Saison zurück, an der die Notabilitäten der Stadt dabei waren. Auch in Hermannstadt wurde das Stück nicht mehr wiederholt, so dass eine mittelfristige Wirkung nicht feststellbar ist.

Zu wiederholten Malen mussten Vorstellungen in Hermannstadt und Temeswar abgesagt werden, wenn der Kommandant der jeweiligen Garnison es so wollte, wenn Staatsbesuche anstanden.

Ein Besucherrückgang trat auch ein, wenn die bekannten Schauspieler wegen Krankheit ausfielen. Im Winter 1863 konnte Direktor Reimann wochenlang nicht auf die Bühne. Die betreffenden Stücke erzielten dann ein deutlich geringeres Echo als früher.

3. Aus dem bisher Gesagten erhellt, dass es in der Konzeption Reimanns Schwerpunkte gab, die leicht erkannt werden können:

- Es ging ihm darum, den Theaterbetrieb sowohl in Temeswar als auch in Hermannstadt so zu gestalten, dass er mit dem österreichischen und dem binnendeutschen vergleichbar sei. Deshalb ist das Aufgreifen von thematischen und personellen Vorgaben aus dem deutschen Sprachraum verständlich. Als unmittelbares Vorbild galt weiterhin die Theaterstadt Wien. Was dort akzeptiert wurde, konnte, bei geringen Abweichungen, auch in der Provinz der österreichisch-ungarischen Monarchie als erstrebenswert und gut angeboten und hingenommen werden. Ein besonderer Wettlauf ergab sich dort, wo Reimann bemüht war, die Wiener Erfolgsstücke je schneller auch in Temeswar und Hermannstadt zu zeigen, ja in Einzelfällen sogar die Erstaufführung vor den geplanten Wiener Inszenierungen auf die Bühne zu bringen. Diese Verbindung zum Spielplan der großen deutschen Bühnen bedeutete nicht in jedem Fall, dass in Temeswar und Hermannstadt das Publikum die Neuheiten honorierte. Im allgemeinen aber war der Hinweis darauf, dass Stücke außerhalb Ungarns erfolgreich waren, wenigstens für die Theaterkritik eine Beglaubigung, dass es sich um durchaus aner kennenswerte Versuche handeln müsse
- Eine Angleichung des Spielbetriebes in Temeswar und Hermannstadt wurde durch die Wahl der Stücke, durch die Personalpolitik des Theaterdirektors Reimann beabsichtigt. Die Ergebnisse waren unterschiedlich, da die Mentalität der jeweiligen am Theater interessierten sozialen Schichten anders gelagert war. In Temeswar war das Pochen auf ungarischem Patriotismus wirkungsvoller, in Hermannstadt brachte er nichts ein. Dass die deutschen Klassiker des Sprechtheaters in Hermannstadt ein tiefer greifendes Echo vorfanden, gehört zur gleichen Mentalitätsbedingtheit der jeweiligen Stadtbevölkerung. Auch die in Hermannstadt nicht so intensive Akzeptierung der Musikwerke vor dem Sprechtheater kann in diesem Zusammenhang angegeben werden. In Temeswar war die Musikeuphorie zwar an eine Tradition geknüpft, die mit frühen Mozart-Opernaufführungen im 18. Jahrhundert zusammenhängt, doch kann die fortschreitende ethnische Assimilierung in Temeswar, die einen Verzicht auf die Muttersprache auch im Bereich des Theaters erleichterte, mit ein Motiv für die zunehmende Festlegung auf Opern und Operetten gewesen sein.
- Eine stadteigene Tradition, auch im Umgang mit Kunst, hat es sowohl in Temeswar als auch in Hermannstadt gegeben. Die oft unterschiedlichen Reaktionen auf Autoren und Stücke stehen damit im Zusammenhang. Allein aufgrund der statistischen Daten, die uns die Theaterbücher Reimanns bieten,

können die Hintergründe dieser Meinungsbildung in den beiden Städten nicht aufgeklärt werden. Erkennbar ist vorläufig nur, dass gleiche Ursachen unterschiedliche Resultate zeitigten.

Weshalb in Temeswar ein hervorstechendes Interesse an einer lokalpatriotischen Selbstbestätigung Stücke mit Lokalkolorit, selbst bei bescheidensten ästhetischen Ansprüchen, vorhanden war, ist mit dem vorliegenden Faktenmaterial nicht zu klären. Ob in Hermannstadt die Neigung, klassische deutsche Bühnenwerke der prononciert ortsgebundenen Thematik vorzuziehen eine Wertvorstellung impliziert, deren Mittelpunkt Wien oder Deutschland ist, kann ebenfalls anhand der vorhandenen Informationen nicht eindeutig beantwortet werden.

Anhand des einen mehrjährigen Theaterbetriebs unter einer Leitung (Reimann) kann der gesellschaftliche Stellenwert des deutschen Theaters nicht bestimmt werden. Unzweifelhaft aber ist es, dass durch das Theater nicht ohne weiteres feststehende Wunschvorstellungen und Erwartungshaltungen korrigiert werden konnten. Eine Identifizierung mit dem Bühnengeschehen fand nur statt, wo man das vorfand, was bekannt und traditionellermäßen als wertvoll eingestuft war.

Das heißt allerdings auch, dass sich Eduard Reimann weder in Temeswar noch in Hermannstadt als Reformator betätigen konnte. Seine Neigung dazu, dem Publikum Zugeständnisse zu machen, einen Status quo beizubehalten, sind sowohl in Temeswar und Hermannstadt als auch in Würzburg und in Bad Kissingen Voraussetzungen dafür gewesen, dass er akzeptiert und von Publikum wie von Kritikern gefeiert wurde. Erstaunlich bleibt es, dass mittelgroße Städte des 19. Jahrhunderts wie Temeswar (ca. 21.000 Einwohner) und Hermannstadt die kostspieligen Ausstattungsstücke Reimanns förderten und finanziell absichern konnten, ohne dass dem Theaterunternehmer längerfristig Verluste entstanden. Im Unterschied zu dem größeren Würzburg war es aber den beiden Städten in Südosteuropa nicht möglich, einen tüchtigen Bühnenleiter lange genug an die Stadt zu binden. Die Fluktuation, die in Temeswar gleich nach dem Weggang Reimanns einsetzte, die Diskriminierung des deutschen Theaters, das im Fellner-Theater (seit 1875) seltener auftreten konnte, haben die guten Ansätze der Zeit von 1849 bis 1861 und der Ära Reimann zunichte gemacht. In Hermannstadt ging, meist in Verbindung zu Kronstadt, die deutsche Theatertätigkeit bis 1922 fast ungestört weiter. Auch die Städtepartnerschaft, wie sie unter Reimann das Banat und Siebenbürgen verbunden hatte, konnte innerhalb Siebenbürgens weitergeführt werden. Im Banat gab es bis zum Jahrhundertende nur in der Militärgrenze analoge Versuche.

DAS DEUTSCHE THEATER ALS FORUM DER SELBSTDARSTELLUNG DER BANATER DEUTSCHEN IM 20. JAHRHUNDERT

I. Vom Umgang mit regionalen Klischees

A. Feindbild ungarische Minderheitenpolitik

„Für uns Deutsche bildet die Tatsache ein völkisches Ereignis, das Temeswar, der alte gute deutsche Theaterboden, wieder ein deutsches Theater im wahrsten Sinne des Wortes genießen kann und die Aussicht besteht, die deutsche Bühnenkunst alljährlich auf sich einwirken lassen zu können. Es sind viele Jahre her, daß das deutsche Theater aus Temeswar weichen mußte, daß der ungarische Staat den deutschen Theatern in Preßburg, Kaschau, und neben weniger bedeutungsvollen Wandertheatern auch in Temeswar die deutsche Theaterkonzession entzog und das deutsche Theater, als den universellsten Vermittler der westlichen Kultur auf dem Gebiete der Darstellung, für viele Jahre abschaffte. Die deutschen Theater verschwanden in Ungarn und selbst Wiener Theatern wurden die Gastspiele in Preßburg verboten“⁸¹.

So schrieb 1924 Karl von Möller (1876-1943), dessen Stück „Schwaben“ im gleichen Jahr vor tausend Zuschauern in der Banater Großgemeinde Marienfeld und in Kassel aufgeführt wurde und Todessehnsucht und andere Rituale vorführte, die zuvor im Banat unbekannt waren. Dass Möller sein Stück 1938 umbenannte – es hieß NS-„artgerecht“ „Bauern“ – ist ebenso verständlich wie seine Sprachführung, denn schon 1922 hatte der gleiche Möller orakelt, daß die Banater Schwaben den „Faschismus“⁸² selbst hätten erfinden müssen, wenn er zuvor nicht schon in Italien erfunden worden wäre.

Was uns aber an seiner zitierten Aussage interessiert ist – wie die weitaus wirkungsträchtigere Dolchstoßlegende – eine regionale Mythenbildung: im Banat hat man nach 1918 und bis heute immer davon gesprochen, dass es die böse nationalistische Regierung in Budapest gewesen ist, die 1899 dafür sorgte, dass das deutsche Theater von der Bühne des Stadttheaters verbannt wurde. Ohne die vorhandenen Diskriminierungen der deutschen Minderheitenkultur im Königreich Ungarn im 19. und im anbrechenden 20. Jahrhundert beschönigen zu wollen, muss doch darauf hingewiesen werden:

- a. Dass im konkreten Fall Temeswar der deutschstämmige Bürgermeister Telbisz die Verfügung traf, dass nach der Winterspielzeit 1898/99 keine deutschen Spielzeiten im Stadttheater stattzufinden haben. Damals war Temeswar eine mittelgroße Provinzstadt, in der die deutsche Bevölkerung die größte ethnische Gruppe bildete. Man kann es sicherlich mit Ödenburg/Sopron vergleichen, wo

⁸¹ MÖLLER, Karl: Deutsches Theater in Temeswar. In: Schwäbische Volkspresse, Jg. 5, Nr. 73, 1.4.1924, S. 1.

⁸² Möller sprach vom italienischen Faschismus Benito Mussolinis.

nach 1921 ebenfalls ein deutscher Bürgermeister, Michael Turnher, in einer westungarischen Stadt mit einem bemerkenswerten deutschen Bevölkerungsanteil dafür sorgte, dass das dortige deutsche Theater bis 1931 von der Bildfläche verschwand. Während sich aber in Ödenburg Widerstand regte, der bloß in der Ära zunehmender Polarisierung letztlich keinen endgültigen Erfolg davontragen konnte, gab es in Temeswar keinerlei erkennbaren Widerstand gegen die angeordnete Abschaffung des deutschen Theaters. Das kann mehrere Ursachen haben:

- das Theaterpublikum bestand größtenteils aus den Vertretern des Wohlstandsbürgertums, das sich wiederum aus Deutschen, Ungarn und vor allem Juden zusammensetzte;
- die deutsche bürgerliche Oberschicht zeigte sich – ebenso wie die jüdische – im Zeitalter der Modernisierung dem Assimilationsangebot gegenüber, das keinesfalls bloß auf politische Zwänge zurückzuführen war, sehr aufgeschlossen;
- In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war das Primat der Operette europaweit so stark ausgeprägt, dass Temeswar keine Ausnahme von der Regel war. Für das mehrsprachige Publikum bestand kein Anlass zur Aufregung, wenn diese Operetten einmal in der einen dann in der anderen Sprache dargeboten wurden. Ähnliches galt für die Possen und Vaudevilles, die ebenfalls beliebte Konsumartikel der bürgerlichen Wohlstandsgesellschaft waren.

So ist verständlich, weshalb man sich damit abfand, im Stadttheater vor allem ungarischsprachige Aufführungen mitzuerleben, weshalb sich kein Widerstand bei dem assimilationswilligen Zuschauerschichten regte.

b. Es stimmt auch nicht, dass in Temeswar das deutsche Theater 1899 spurlos verschwand⁸³: seit 1901 gastierten die Tegernssee im Banat und bei Einzelgastspielen traten kleinere Wiener Ensemble im Banat und in seiner Hauptstadt Temeswar auf. Bislang ist diese Tätigkeit ebenso wenig untersucht worden, wie die deutschen Vorstellungen der Temeswarer Vereine.

Was vermerkt werden muss: die ungarische Minderheitenpolitik hat in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und bis 1914 dazu geführt, dass ein wohlstrukturiertes System deutschsprachiger Stadttheater im Königreich Ungarn aufgelöst wurde⁸⁴.

B. Kontinuität des deutschen Theaters in Temeswar

1953 wurde das erste deutsche staatlich subventionierte Berufstheater in Rumänien in Temeswar eröffnet. Als man damit begann, die Geschichte dieser Bühneneinrichtung zu schreiben, wurde 1973 behauptet, dass man Temeswar als Standort dieses Deutschen Staatstheaters gewählt habe, weil dort seit 1753 eine deutsche Schauspieltradition vorhanden sei.

Die Wirklichkeit sah anders aus: bis 1944 hatte auf dem Gebiet des heutigen Rumänien bloß Hermannstadt seit der Mitte des 18. Jahrhunderts kontinuierlich ein deutsches Theater

⁸³ Für Preßburg stimmt es noch weniger: dort war bis 1908 deutsches Theater möglich, nach 1918 und bis 1927 ebenfalls. In Kaschau ist das deutsche Theater lange vor 1899 verschwunden.

⁸⁴ Siehe dazu FASSEL, Horst: Das Ende des deutschen Theaters in Ungarn: Leitbild und Wirklichkeit. In: Ostdeutsche Gedenktage 1999. Bonn: Kulturstiftung der deutschen Vertriebenen 1998, S. 436-444.

aufzuweisen gehabt. Zwar gab es auch in Hermannstadt Zäsuren, aber immer wieder wurde der Theaterbetrieb neu aufgenommen. Wenn man sich 1953 nicht für Hermannstadt entschied, hatte dies andere Gründe als die einer fehlenden Theatertradition: Hermannstadt war durch die Tätigkeit der Deutschen Volksgruppe, die in der Stadt am Zibin ihren Sitz hatte, in den Augen der neuen Machthaber kompromittiert⁸⁵. Das Antifaschistische Komitee, das für die Theatergründung wichtig war, wurde von Banater Funktionären mit Verdiensten um die Arbeiterbewegung in Rumänien beherrscht.

Deshalb entschied man sich 1953 auch nicht für Kronstadt, wo seit 1951 eine deutsche Kulturgruppe bestand, deren Aufführungen bemerkenswert waren. In Kronstadt waren mit Gerda Salzer, vormals eine wichtige Initiatorin beim Deutschen Landestheater in Rumänien, und Ernst Kraus, der später Hauptdarsteller am Deutschen Staatstheater in Temeswar, gute Voraussetzungen für ein deutsches Theaterensemble gegeben. Aber auch Kronstadt – es hieß damals Stalinstadt – war durch die Tätigkeit der Deutschen Volksgruppe für das Bukarester Regime unzumutbar. So wurde Temeswar gewählt, wo es eigentlich fast ein halbes Jahrhundert lang keine echte professionelle Theatertradition in deutscher Sprache gegeben hatte.

C. Theater als Identitätsvermittler

Die Kulturpolitiker jeglicher Couleur haben im 20. Jahrhundert das Theater als Identitätsvermittler entdeckt. Vor allem Minderheitenpolitiker haben die Massenwirkung des Theaters postuliert und behauptet, im Theater könne die ethnische Identität am überzeugendsten vermittelt werde. Wenn es sich dabei um ein Angebot von Analogien handelte, war man damit zufrieden, denn z.B. Schillers „Wilhelm Tell“, auch noch in den dreißiger Jahren als Symbol deutscher Zusammengehörigkeit beschworen – „wir wollen sein ein einig Volk von Brüdern“ – war doch eigentlich eine Schweizer Spezialität und außerdem an den Kampf der Schweizer gegen die Habsburger gebunden. Das störte die Identitätsvertreter so wenig wie die Tatsache, dass man in der Weltdramatik nicht unbedingt die kleinen regionalen Selbstbehauptungszwänge beachtete, dass man z. B. bei Shakespeare nicht in erster Linie Vorgaben für ethnische Zielsetzungen vorfand. Schon die Tatsache, dass man von 1914 bis 1918 auf den deutschen Frontbühnen im Ausland, von Lille bis Bukarest, die Stücke der Kriegsgegner nicht spielen durfte: keinen Molière, keinen Shakespeare, keinen Goldoni, zeigt, wie man Dramatik instrumentalisieren kann.

Weil aber zum Grundbestand jedes Repertoires von Theatern, wo immer sie tätig sein mögen, gerade die Klassiker der Weltdramatik gehören, ist es von vornherein fraglich, ob diese tatsächlich für regionale Abgrenzungstendenzen geeignet sind.

Die Vorliebe für die Welt der Operette, von Paris bis Moskau und bis New York, die eine Scheinwelt anbietet, kann auch als Argument gegen die ethnisch-regionalistische Vorzeigefunktion des Bühnengeschehens angeführt werden. Ob die Gräfin Mariza oder Baron Ochs ethnische Karikaturen oder Identifikationsangebote enthalten, kann ausführlich – je nach Ort und Zeit – diskutiert werden.

Diese – und andere – Vorbehalte sind allerdings nicht beachtet worden, und bis heute betrachten Kulturpolitiker das Theater als wichtigen Faktor ethnischer Identitätsbehauptung, ein Grund mehr, Theater zu subventionieren, was – wie im Falle der

⁸⁵ Die „Volksgruppe“ nannte sich selbst in den vierziger Jahren: Deutsche Volksgruppe der NSDAP in Rumänien.

deutschen Minderheitentheater in Almaty, Hermannstadt, Temeswar und Szekszárd - durchaus erfreulich ist.

II. Deutsches Berufstheater im Banat im 20. Jahrhundert

A. Entwicklungsüberblick

Als Stadttheater gab es nach 1899 kein deutschsprachiges Theater im bis 1918 ungeteilten Banat. Allerdings waren durch die Tätigkeit von deutschen Vereinen in Werschetz, Weißkirchen, Orawitz und Temeswar deutsche Theater-, Operetten- und Opernaufführungen bis 1914 keine Seltenheit. Eine Überblicksdarstellung dieser Tätigkeit liegt bislang nicht vor, und in den Ortsmonographien ist die Kultur- und damit auch die Theatertätigkeit stiefmütterlich behandelt worden. Nach 1918 werden wir unser Augenmerk auf das rumänische Banat beschränken, denn im jugoslawischen Banat gab es erst 1927 durch das Gastspiel der Tegernseer wieder deutsches Berufstheater, und die – in den dreißiger Jahren expandierende - Theatertätigkeit der Vereine, hat nicht unmittelbare zur Gründung des Deutschen Landestheaters für Serbien und das serbische Banat in Großbetschkerek (1940-1943) geführt, so dass wir diesmal auf diese recht vielfältige Tätigkeit von Laientheatern nicht eingehen.

Im nach 1918 rumänischen Banat können wir die Entwicklung deutschsprachiger Theateraktivitäten in drei Perioden gliedern:

- a. Von 1899 bis 1914
- b. Von 1918 bis 1944
- c. Von 1944 bis heute

Untergliederungen sind dabei ebenfalls zu berücksichtigen. Wir werden sie in jedem Einzelfall motivieren.

a. Von 1899 bis 1914

Es wurde schon erwähnt, dass es in dieser Zeit Gastspiele deutscher Theater aus Wien oder Deutschland gegeben hat, die bisher kaum erforscht wurden. Die Tegernseer Bauernbühne war seit 1901 regelmäßig in Südosteuropa – bis Konstantinopel – tätig. Auch Wiener Ensembles gastierten – sogar in Gemeinden wie Neupetsch (ein Militärstandort) und Großsanktnikolaus. In den Städten waren Revuetheater zu Gast, die – oft in deutscher und ungarischer Sprache – Possen, Sketche und musikalische Lustspiele präsentierten. Das Budapester Orpheum beispielsweise war auch in der Banater Provinz bestens bekannt.

b. Von 1918 bis 1944

Von 1918 bis 1933

Nach der Zwangspause während des Ersten Weltkriegs begann es 1919 verheißungsvoll: in der Tageszeitung „Deutsche Wacht“, deren wichtigste Redakteure Franz Xaver Kappus und Otto Alscher waren, zwei Schriftsteller, deren tolerante Haltung lange vor 1918 bekannt war, galt dem deutschen Theater in Temeswar die besondere Aufmerksamkeit der Redaktion. Schon in der ersten Nummer der Zeitung schrieb Karl Möller über „Deutsche Bildungsstätten und Bildungsmittel“⁸⁶:

⁸⁶ In: Deutsche Wacht, Jg. I, Nr. 1, 8.4.1919, S. 2.

„Wie ist es damit bestellt? Die Antwort erübrigt sich wohl, besonders hinsichtlich des Theaters. Vor etwa zwanzig Jahren besaß ja Temeswar noch eine gute, ja fast berühmte deutsche Bühne. Sie muß ehestens wieder rückgestellt, ausgeliefert, herausgegeben werden. Es ist alter nationaler Besitz, den wir fordern und wir stellen damit schon deshalb keine mutwillige Forderung, weil sich in Temeswar fast dreißigtausend Menschen als Deutsche bekennen“

Elf Tage später schrieb Möller einen Artikel „Theater“⁸⁷ und schlug für dieses „Volkshaus“, das ein Landes- kein Stadttheater sein sollte, einen Spielplan vor, in dem deutsche Dramatiker und „Menschheitsdichter“ nicht fehlen durften. Lessing, Goethe, Schiller, Kleist, Grillparzer, Hebbel und Anzengruber und von den Stücken Minna von Barnhelm, Egmont, Faust, Don Carlos, Das Käthchen von Heilbronn, Herodes und Mariamne, auch Hauptmanns Weber, Kollege Crampton und Fuhrmann Henschel werden als besonders wichtig für das Banat (!) vorgeschlagen. Shakespeare, Ibsen und der „unvergleichliche Sozialist“ Bernard Shaw werden als „Menschheitsdichter“ genannt. Möller duldet auch das „leichte Genre“, ohne zu präzisieren, was damit gemeint ist, nahm dazu die Oper in Kauf, lehnte dafür die Operette vehement ab. Damit ist eine thematische Vorgabe für ein deutsches Theater im Banat gemacht, das es damals nicht gab. Erst 1920 kamen siebenbürgische Theatergruppen nach Lugosch, Orawitz und Orschowa. In Temeswar war Ida Günther erst 1921 anzutreffen. Im August glaubte der gleiche Möller:

„Das schwäbische Volkstheater ist ohne Zweifel am Wege. Daß es nicht ein lokales Vergnügungs- und Operettentheater werden darf, liegt auf der Hand. Die deutsche Bühne müßte das ganze von Schwaben besiedelte Gebiet sich einzubeziehen trachten. Politische Grenzen dürften das Unternehmen nicht einschränken, da das Schwabentum Ursache hat, am kulturellen Zusammenhang auch über Grenzen hinweg festzuhalten und die wandernde Bühne bei einstigem Aufbau berufen ist, ein völkischer Kulturfaktor zu sein“⁸⁸.

Aber die hochfliegenden Pläne, zu denen auch die Gründung eines Theatervereins gehörte, wurden nie verwirklicht. Als 1920 das Stadttheater der Wiener Firma Fellner & Helmer einem Brand zum Opfer fiel, wurden Pläne erwogen, wie man in dem neu zu gestaltenden Theater ein rumänisches, ungarisches und deutsches Ensemble unterbringen könnte. Bei den Spenden für die Umbauarbeiten waren die Beiträge von deutscher Seite ziemlich bescheiden. Anlässlich des Gastspiels des Ida-Günther-Ensembles musste sogar Möller zugeben, dass das jüdische Bürgertum zahlreicher zu den Vorstellungen erschien als das deutsche. Gerade ein klassisches Musterdrama – Goethes „Iphigenie auf Tauris“ – wurde vom Publikum gemieden, das gleichzeitig in anspruchslose Lustspiele strömte.

Während in Czernowitz seit Dezember 1921 und in Hermannstadt seit 1922 die beiden noch vorhandenen deutschen Stadttheater demontiert wurden, geschah in Temeswar so gut wie nichts, um ein deutsches Berufstheater zu verpflichten. Erst als Dr. Richard Csaki, der Leiter des Deutschen Kulturamtes in Hermannstadt, 1923 die Konzession für alle deutschen Theatergastspiele in Großrumänien erhielt, kam es auch in Temeswar wieder zu deutschen Kurzspielzeiten. Von 1924 bis 1927 war regelmäßig das Operettenensemble von Paul Sundt aus Wien auch im Banat, ebenso das Theaterensemble von Werner Lenz, das Sprechtheater

⁸⁷ In: Ebenda, Jg. I, Nr. 10, 19.4.1919, S. 3.

⁸⁸ Siehe MÖLLER, Karl: Nationaltheater. In: Deutsche Wacht, Jg. I, Nr. 112, 26.8.1919, S. 1.

anbot. Nach 1927 und bis 1933 gab es nur noch sporadisch Gastspiele (der Tegernseer, eines Ensembles der Reinhardt-Bühne, beide 1930), die für 1-3 Vorstellungen auch nach Temeswar kamen.

Es ist kein Trost, dass auch das rumänische Theater in Temeswar keine feste Einrichtung wurde, dass das ungarische Theater bis 1928 von Auflösungskrisen geschüttelt wurde und nie mehr die Stabilität von vor 1918 erreichte.

Auch das Schultheater, 1924 durch eine Aufführung von Schillers „Die Räuber“ aktiviert, steigerte zwar seine Leistungen, war durch die „Jedermann“-Aufführung 1930 und zuletzt durch die „Faust“-Aufführung (1932) überaus erfolgreich, durfte im Goethe-Jahr sogar auf der großen Bühne des Stadttheaters auftreten, aber von den mitwirkenden Lehrern wurden Johann Wolf und Stefan Heinz (später: Pseudonym Hans Kehrer) erst nach 1953 am Deutschen Staatstheater wieder für ein deutsches Berufstheater von Bedeutung.

Die private Schauspielschule, die Maria Seelig Anfang der dreißiger Jahre eingerichtet hatte, trug ihrerseits nicht zum Aufschwung eines deutschen Theaters bei. Maria Seelig selbst war ab 1933 eine wichtige Schauspielerin des späteren Deutschen Landestheaters, aber ihr früher Selbstmord (1935) verhinderte eine längerfristige Wirkung auf das Banater Publikum.

Von 1933 bis 1944

Auch in dieser Zeit gab es keine nennenswerten Initiativen für die Tätigkeit eines deutschen Theaters im Banat. Dank der Umsicht des Direktors Gust Ongyerth vom Deutschen Landestheater in Hermannstadt wurden im Banat und vor allem in Temeswar bis 1944 längere Gastspielreisen aus Hermannstadt möglich. Wie schon in der Zeit von 1924 bis 1927 wurde der Spielplan von Hermannstadt aus bestimmt.

In der erwähnten Periode müssen wohl die Laienschauspieler auf dem Land die Identitätsvermittlung übernommen haben: sie führten Tiroler, bayerische und österreichische Volksstücke auf, pflegten das religiöse Laienspiel: wie dies mit einer Selbstdarstellung der Banater Deutschen in Übereinstimmung gebracht werden kann, ist im Augenblick kaum zu beantworten, weil zusätzliche Kulturtätigkeiten in Betracht gezogen werden müssten, die angestrebte Identitätskennzeichen definieren lassen.

c. Von 1944 bis heute

Das Schultheater war in Temeswar nach der Schulreform von 1948 ein Stimulans für deutschsprachige Theatertätigkeit in Temeswar. Die beiden Deutschlehrer Dr. Johann Wolf und Dr. Hans Weresch inszenierten bis 1952 Gogols „Revisor“, Lessings „Emilia Galotti“ u.a. Stücke. Manche der Gymnasiasten, die in diesen Aufführungen auftraten, wurden später Mitglieder des 1953 gegründeten Deutschen Staatstheaters Temeswar, das von 1953 bis 1956 eine Abteilung innerhalb des Rumänischen Staatstheaters war.

Von 1953 bis 1989

Das vollsubventionierte Deutsche Staatstheater, das ab 1956 von dem Alt-KP-Mitglied Johann Szekler geleitet wurde, hatte keineswegs für eine eigene Konzeption zu sorgen: die Zensur bestimmte, welche Stücke überhaupt gewählt werden durften, und die Regelung, dass vor allem sowjetische und sozialistische rumänische Dramatiker aufzuführen seien, engte die Gestaltungsmöglichkeiten der deutschen Künstler ein. Es gab in den fünfziger Jahren zwei zugelassene Ausnahmen:

- deutsche Klassikeraufführungen
- deutschsprachige Unterhaltungsprogramme

Das änderte sich – durch den Beitrag vieler Beteiligten: des Dramaturgen Franz Liebhard (Robert Reiter), der Schauspieler und Regisseure, des künstlerischen Beirats (vor allem Johann Wolf), der rumäniendeutschen Journalisten, die Maßnahmen so interpretieren konnten, dass sie den Zensoren genehm waren. Man durfte auch in der Wahl der Stücke großzügiger verfahren. Neben den Klassikern, die ein wichtiger Schwerpunkt und – bei den Gastspielen auf dem Land, in Städten im Banat und in Siebenbürgen – ein Kassenmagnet blieben, war es möglich, je öfter die Dramatiker des Wiener Volkstheaters zu wählen, die man schon im 19. Jahrhundert gerne vorgestellt und die in der Zwischenkriegszeit von zahlreichen Vereinen popularisiert worden waren.

Hans Linder, langjähriger Direktor des Deutschen Staatstheaters Temeswar, hielt 1978 anlässlich des 25jährigen Jubiläums seines Ensembles fest:

„Wir sind ein volksverbundenes Haus, und die „Volksstücke“ haben der Bevölkerungsstruktur entsprechend den größten Zulauf. („Es geht um die Heirat“; „Lumpazivagabundus“ und „Der Meineidbauer“ hatten die meisten Aufführungen usw. bis zu 150) – aber der Spielplan ist und war schon immer auf diverse Geschmacksrichtungen, Bildungsbedürfnisse und künstlerische Ansprüche ausgerichtet“⁸⁹.

Die Banater Zielgruppe – gemeint war vor allem die sehr theaterwillige Landbevölkerung – sollte mit „Volksstücken“ erreicht werden. Man begann damit in den sechziger Jahren, als Nestroys „Lumpazivagabundus“ 143 Vorstellungen erreichte, die von 59.346 Zuschauern gesehen wurden. Vom gleichen Autor wurde 1968 „Ein Jux will er sich machen“ 43 Mal aufgeführt und von 13.705 Zuschauern gesehen.

In den siebziger Jahren nahm die Zahl der jeweils gezeigten Vorstellung merklich ab. Gleichzeitig wurde das Prestige des Deutschen Staatstheaters durch drei Gastspiele in der DDR⁹⁰ gefestigt. Ein geplantes Gastspiel in die Bundesrepublik Deutschland kam vor 1989 nicht zustande. Ende der siebziger Jahre begann der Exodus der deutschen Minderheitengruppen aus Rumänien. Davon war auch das Theater betroffen. In der Folge musste man im Spielplan Änderungen vornehmen, die mit dem zusammengeschmolzenen Ensembles aufführbar waren.

In den sechziger und siebziger Jahren war eine neue Variante des Volksstückes im Banat entstanden. 1978 teilte Hans Linder mit, dass seine Bühne 15 einheimische Autoren – in ihrer Mehrzahl aus dem Banat – ins Programm aufgenommen hatte. Sieht man von den regional unspezifischen Dramatisierungen von Grimm-Märchen ab, bleiben historische Stoffe, die von Hans Kehrer, Ludwig Schwarz bearbeitet wurden und immer häufiger dramatische Schwänke in schwäbischer Mundart, die apolitisch und anspruchslos sich dem Zwang eines parteipolitischen Engagements entzogen. Es ist leicht erkennbar, dass das Publikum diese Stücke honorierte, denn vor 1989 war Hans Kehrer's Schwank „Es geht um die Heirat“ – ein Griff in die Mottenkiste der Bauernkomödien des 19. Jahrhunderts – das meistgespielte Stück.

In den achtziger Jahren ging es ums Überleben des Ensembles. Seit 1983 war – nach Linders Ausreise in die Bundesrepublik – Ildikó Jarcsek-Zamfirescu, eine in Bukarest ausgebildete Schauspielerin – Leiterin der Temeswarer deutschen Bühne. Sie musste sich

⁸⁹ 25 Jahre Deutsches Theater in Temeswar. Gespräch mit Direktor Hans Linder. In: Neue Literatur, 30 (1978), Nr. 4, S. 97.

⁹⁰ Es gab eine Partnerschaft mit den Bühnen des Bezirks Gera und damit im Zusammenhang einige Gastspiele in der DDR.

mit musikalischen Festtagsprogrammen behelfen, mit Stücken, in denen eine geringe Zahl von Darstellern/Darstellerinnen notwendig war. Außerdem sollte – wie in den fünfziger Jahren – ein Übergewicht rumänischsprachiger Dramatiker vorherrschen.

Von 1989 bis heute

1997 teilte die Direktorin des Deutschen Staatstheaters Temeswar bei einer theaterwissenschaftlichen Tagung in Blankenburg mit, dass ihr Ensemble aus 40 Personen bestehe. Das war weniger als die Hälfte der Truppe, die von 1953 bis 1972 tätig war. Aufführungszahlen wurden in der Regel nicht mehr angegeben, allerdings erfuhr man beim 40. Jubiläum des Theaters, dass Wilhelm Buschs „Max und Moritz“ es auf 250 Vorstellungen gebracht habe. Das ist fast doppelt so viel, wie man seinerzeit mit Nestroy und Kehrer erreicht hatte. Die Zahl stimmt dennoch, allerdings handelte es sich nicht mehr um ein Stück, das im Theater selbst aufgeführt wurde: mit einer Kiste voll Requisiten besuchte man die deutschen Schulen des Banats und improvisierte in jeweils unterschiedlichen Klassen die Geschichte der beiden bösen Buben. So konnte man an einem Tag in 4-5 Klassen auftreten und relativ schnell die angegebene Zahl von Darbietungen erreichen.

Nach 1989 ist die Wahl der Stücke von der relativ bescheidenen Zahl der Schauspieler/Schauspielerinnen abhängig gewesen. Hinzu kommt als Novum, dass das Theater keine echte Zielgruppe hat. Heute leben weniger als 20.000 Deutsche im Banat, und der Theatersaal, der 400 Zuschauer aufnehmen konnte (bevor 2002 die noch immer nicht abgeschlossene Renovierung einsetzte), war bis vor kurzem so gut wie nie ausverkauft. Die professionell gut vorbereiteten Aufführungen fanden vor 40-60 Zuschauern statt. Nachdem man im Banat über das älteste Theatergebäude verfügt – das Kleintheater in Orawitz wurde im Jahre 1817 erbaut -, in dem man seit fast hundert Jahren nicht mehr Theater spielt, hat man nun als Novum, das auch bei anderen deutschen Minderheitengruppen nach der Wende ebenfalls möglich ist: man spielt vor so gut wie leeren Sälen. Seit 2004 geht es mit dem Deutschen Staatstheater bergauf, aber die wichtigsten Erfolge feiert das Ensemble bei nationalen und internationalen Festivals, wo die darstellerischen Leistungen honoriert werden. Bei Gastspielen in Siebenbürgen und Bukarest und auf der eigenen Bühne in Temeswar können verständlicherweise nicht mehr die gleichen Zuschauermassen erreicht werden wie vor 1990.

B. Identitätsangebote: Voraussetzungen und Fakten

Nach 1918 erfolgte in allen Nachfolgestaaten Österreich-Ungarns das gleiche: sie versuchten, sich als Nationalstaaten zu definieren und waren deshalb bestrebt, Hindernisse für das Staatsvolk aus dem Weg zu schaffen. Dies geschah auch durch die jeweilige Kulturpolitik und betraf umgehend die Theatereinrichtungen: schon 1920 verbannten tschechische Schauspieler ihre deutschen Kollegen aus dem Stadttheater in Prag. Am 22. Dezember 1921 geschah dasselbe in Czernowitz, wo rumänische „Studenten“ Alexander Moissi, der zuvor in Bukarest und Jassy gefeiert worden war, mitsamt dem deutschen Ensemble aus dem Fellner & Helmer-Theater vertrieben. Auch in Temeswar verlangte man, dass das Stadttheater ausschließlich dem rumänischen Theater zu überlassen sei.

So wie man im konfessionellen Bereich die orthodoxe Kirche zur Staatskirche erhob und den anderen Konfessionen bloß Duldung gewährte, tolerierte man nach 1923 deutsche und ungarische Kultureinrichtungen, auch Theater. Allerdings setzte man ein Zeichen: in den repräsentativen Stadttheatern traten die rumänischen Ensembles auf. In Vereinslokalen oder in Nebensälen wurden die Minderheitensembles zugelassen.

In Temeswar stand und steht – für Ungarn und Deutsche – der ehemalige Redoutensaal zur Verfügung, während das Rumänische Nationaltheater und die Rumänische Oper in dem nach dem Theaterbrand von 1920 umgebauten Hauptgebäude residieren. Diese Zurückstufung der Minderheitentheater hat eine Konsequenz: auf der viel zu kleinen Bühne sind keine großen Reformen durchführbar. Alle Initiativen des deutschen Minderheitentheaters galten deshalb ausschließlich:

- a. Der Verpflichtung deutsch sprechender Darsteller/Darstellerinnen
- b. Der mehr oder minder geglückten Vorführung literarischer Vorlagen

Max Reinhardts Chefregisseur Karlheinz Martin konnte zwar 1922 in Bukarest nachexpressionistische Theaterreformen vorführen, in den deutschen Theatern waren solche Experimente weder möglich noch gefragt.

Damit passen diese Theater zum Tagungsthema, das sich mit Literatur beschäftigt: man war in den Banater Theatern durchaus bemüht, deutsche Texte zu verwenden und die Umsetzung von Literatur auf der Bühne vorzunehmen. Damit im Zusammenhang steht die konservierende Bemühung um Bühnenklassiker, die im lebendigen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts eine viel geringere Rolle spielten als dies aus manchen regionalen literatur- bzw. theatergeschichtlichen Überblicksdarstellungen hervorgehen scheint. Komödien, Vaudevilles, Possen, musikalische Lustspiele, Revuen waren ebenso wie Operetten und – die schwerer aufführbaren Opern – für jedes an Einnahmen interessierte Theater ein Muss. Klassiker standen in selteneren Fällen auf dem Wunschzettel des Publikums.⁹¹

C. In der Zwischenkriegszeit

a. Von 1921 bis 1933

Die Repertoiregestaltung war nicht regional spezifisch. Sie war abhängig von den jeweiligen Gastspielensembles. Nimmt man z.B. Paul Sundt, der 1903 als Direktor in Iglau begann, 1906 in Reval tätig war, danach in Bern und Wien und der 1922 versuchte, Ödenburgs deutsches Theater zu stabilisieren, dann vernimmt man seine Prinzipien für die Programmgestaltung mit Interesse:

„Mein oberstes Ziel ist es, Gutes zu bringen, die klassische Operette ebenso zu pflegen wie die noch immer nicht veralteten Meisterwerke unserer bedeutendsten lebenden Komponisten und dabei auch Sorge zu tragen, dem Publikum die neuesten zugkräftigsten Operetten zu vermitteln. Letzteres strebe ich mit der „Gräfin Mariza“ an, die wir in Hermannstadt 12 Mal bei übervollen Häusern gespielt haben, und das Bukarester Verbot hat meinen ganzen Spielplan umgeworfen“⁹².

⁹¹ Die regionalen und zeitbedingten Unterschiede können heute nur in seltensten Fällen ermittelt und beurteilt werden. Siehe z.B. das Sonderinteresse der Hermannstädter Publikums an deutschen Klassikeraufführungen in der Ära Reimann (1864-1857), das anhand der Auswertung der Rechnungsbücher Eduard Reimanns ermittelt werden konnte (FASSEL, Horst: Theater als Kommunikationsmittel: Eduard Reimanns Tätigkeit in Temeswar (1862-1870). In: Kulturraum mittlere und untere Donau. Traditionen und Perspektiven des Zusammenlebens. Reșița 1995, S. 309-331).

⁹² Siehe GRUBER, Ferdinand Ernst: Von unseren Schauspielern. I. Direktor Paul Sundt. Aus einem Gespräch. In: Schwäbische Volkspreste, Jg. 7, Nr. 28, 4.2.1925, S. 8. Bukarest hatte die Aufführung der „Gräfin Mariza“ verboten, weil darin die Arie „Kommst du mal nach Warasdin“ vorkommt und man Warasdin und Wardein (Großwardein = Oradea) miteinander verwechselt hatte.

Sundt plante wie alle anderen Leiter von Gastspielen erfolgreiche, einträgliche Tourneen. Eine regionale Besonderheit stellte er nicht in Rechnung, und es scheint so, dass man in Siebenbürgen und im Banat schon deshalb, weil in Wien und in Berlin erfolgreiche Stücke angeboten wurde, im Sinne einer überregionalen deutschen Kultursolidarität diese Angebote schätzte. Einheimische Dramatiker – sowohl deutschsprachige als auch rumänische, ungarische, jüdische – standen nie auf dem Spielplan der Gäste.

Was im Landesmaßstab wirksam sein konnte, war das Angebot an moderner Dramatik, die 1917-1918 vom deutschen Fronttheater in Bukarest gemacht worden war: Ibsen, Strindberg, Georg Kaiser, Hasenclever, Schnitzler. Wilhelm Popp hatte es in seinen Czernowitzer Jahren (1919-1922) übernommen, in den rumänischen Privattheatern in Bukarest war es gespielt worden. Auch die Truppe von Ida Günther hatte ein solches Programm mit namhaften Vertretern der Moderne übernommen. Die von Richard Csaki eingeladenen Sprechtheater (Pündter, Lenz) waren 1923 bis 1927 selten bereit, außer Lustspielen und Klassikern auch neuere Autoren darzubieten.

Ida Günther begann am 21. Mai 1921 ihr Gastspiel mit Schillers „Maria Stuart“ und präsentierte anschließend neben Lessings „Minna von Barnhelm“ und Goethes „Iphigenie“ Strindbergs „Vater“, Wildgans „Armut“, Ibsens „Gespenster“, Bahrs „Konzert“, Hauptmanns „Die versunkene Glocke“.

1924 war Pündters Gastspiel mit Schillers „Kabale und Liebe“, Lessings „Emilia Galotti“ in Temeswar; von den neueren Dramatikern wurden Strindberg („Gespenstersonate“), Ibsen („John Gabriel Borkmann“), Hauptmann („Der Biberpelz“), Wedekind („Musik“), Wildgans („Armut“) aufgeführt. Ein Jahr darauf kam Werner Lenz mit seinem Theater und bot Lessing („Minna von Barnhelm“), Schiller („Die Räuber“), Shakespeare („Der Widerspenstigen Zähmung“ und „Romeo und Julia“), Grillparzer („Weh dem, der lügt“), ebenso Hauptmann („Elga“), Kaiser („Kolportage“) und Shaw („Helden“), drei der Klassiker der Moderne. Ähnlich sah es bei späteren Kurzspielzeiten oder Einzelgastspielen aus: ein Identifikationsangebot für regionale Interessenten war nicht vorhanden. Man bot Festwerte des bürgerlichen Bildungsbedarfs, zu denen nach und nach auch neuere Autoren gehörten. Die Bühnenreform, die von den Naturalisten oder Expressionisten ausgegangen war, wurde in den traditionell-konservativen Aufführungen nicht berücksichtigt.

b. Von 1933 bis 1944

Das Landestheater verfolgte eine ganz andere Strategie: zunächst war es bestrebt, aus allen Landesteilen mit deutscher Bevölkerung Künstler anzuwerben: von Marianne Vincent und Teodor Nastasi aus der Bukowina bis zu Maria Seelig aus Temeswar waren tatsächlich drei wichtige Gebiete der deutschen Minderheiten vertreten (die meisten Mimen kamen selbstverständlich aus Siebenbürgen).

Den Beginn wagte man mit Schillers „Wilhelm Tell“, wobei Karlfritz Eitel eine Hauptrolle spielte wie zuvor 1920 im tschechischen Brünn, wo das deutsche Theater gleichfalls mit dem „Tell“ wiedereröffnet worden war. Danach war man bestrebt, durch die Übersetzung rumänischer Stücke und durch den Einbezug deutscher Autoren aus Rumänien eine vom Publikum zu honorierende Besonderheit aufzubieten. Mit Karl Franz Franchy und dem Komponisten Rudolf Wagner-Régeny standen zwei besonders Prominente Siebenbürger an der Spitze dieser Bemühungen. Allerdings besitzt keines ihrer Stücke bzw. die Oper „Der Günstling“ einen erkennbaren Siebenbürgen-Bezug.

Zu den regionalen Besonderheiten gehört auch, dass man zwei rumänische Dramatiker übersetzte und inszenierte: sowohl Victor Ion Popa als auch Ion Sân-Giorgiu wurden wegen ihrer ethnographisch-humoristischen Milieuschilderung gewählt.

Zu den Versuchen, einheimische Autoren zu popularisieren, gehörte auch die Dramatisierung des Romans „Die Werschetzer Tat“ von Karl Möller. Der gebürtige Wiener hatte das Banat zunächst als Offizier im Ersten Weltkrieg betreten. Sein erster schriftstellerischer Versuch war ein Roman über die k.u.k. Monarchie, der von Oktober 1920 bis Ende 1921 in der „Schwäbischen Volkspresse“ in Temeswar veröffentlicht wurde⁹³. Danach widmete sich Möller der Regionalgeschichte. Er schrieb eine Geschichte der Banater Ortschaften⁹⁴ und begann in den dreißiger Jahren, die Siedlungsgeschichte der Banater Schwaben in Erzählungen und Romanen darzustellen, die eine Eloge für die Heerführer – allen voran der Prinz Eugen von Savoyen – enthielten. 1936 erschien „Die Werschetzer Tat. Ein Roman von Bauern und Reitern“, der 1938 dramatisiert und vom Deutschen Landestheater aufgeführt wurde. Roman wie Drama stellen die Taten des Werschetzers Hennemann dar, dessen Heldentat seine Mitbürger vor den angreifenden Türken bewahrt hatte. Dass Werschetz von den Nazis Hennemannstadt genannt wurde, verweist ebenso wie die Tatsache, dass die Bücher Möllers bei Franz Ehers Nachf. in München (später: Zentralverlag der NSDAP) publiziert wurden, verweist auf ihre „Bedeutung“.

Möller lässt aus den Türkenkriegen einen Weltkrieg werden. Das ermöglicht es ihm, gegen die Erzfeinde des Deutschtums, gegen Engländer und Franzosen, vom Leder zu ziehen. Sein Toleranzspektrum ist aber „breiter“: er bezieht auch andere ethnische Gruppen ein, und wir beschränken uns auf eine, auf die Rumänen. Die Vorfahren der „Bergwallachen“ sind „Räubergröfväter“ Sie „rebellieren und (laufen) mit dem Türken plündern, wenn der einbrechen sollte. Fünfhundert Jahre Dressur, nachher gings auch mit denen so fürn Hausgebrauch“⁹⁵. Dann wird gegen den rumänischen Bauernaufstand des Jahres 1784 gewettert, behauptet, dass die Rumänen immer gegen den Kaiser und für den Feind des Landes eingetreten seien. Sie sind faul und profitgierig, und Intriganten par excellence, der Pope Damaschin Breska aus Komorischte wird als einer der verabscheuungswürdigsten Menschen dargestellt.

Die unbelehrbaren, unzivilisierten Rumänen, deren Anführer Verräter und Landesfeinde sind: das ist nur eine Kostprobe für die Art, wie Möller Nichtdeutsche nachzeichnete. Für die echten Probleme des Vielvölkerraumes bietet seine Schwarzweiß-Manier keine narrativen Angebote. Die Apotheose des deutschen Helden, wie sie angesichts der anstehenden Kriege von der NS-Propaganda gefordert wurde, ist in dem Roman von Möller vorhanden, den viele Werschetzer noch heute als eine Chronik ihrer eigenen Geschichte missverstehen, weil sie die Arroganz und Intoleranz des Erzählers nicht wahrnehmen.

Mit der Wahl eines solchen Stückes war das deutsche Landestheater zwar einem im Banat tätigen Schriftsteller entgegengekommen, hatte aber gleichzeitig seine Instrumentalisierung als Propagandainstanz des Dritten Reichs akzeptiert. Durch ein Gastspiel in 50 deutschen Städten wurde diese Entwicklung weitergeführt. Allerdings zeigte man im Dritten Reich ein harmloses musikalisches Volksstück von Richard Oschanitzky: „Das Mädel aus dem Kokelta!“. Auch diese vorgeblich apolitischen Illusionsräume wurden von der NS-Propaganda geduldet, weil sie bei Wehrmacht und SS für Entspannung sorgen konnten. Als

⁹³ MÖLLER, Karl: Vor dem Einsturz. Roman aus den Donaulanden. Es handelt sich um einen Roman aus dem Offiziersmilieu in Wien, dessen Handlung 1880-1910 angesetzt ist. Analogien zu den Militärhumoresken von Franz Xaver KAPPUS („Im mohrengrauen Rock“, Wien 1903) sind unverkennbar.

⁹⁴ MÖLLER, Karl: Wie die schwäbischen Gemeinden entstanden sind. Temeswar 1924, Bd. I-II.

⁹⁵ Siehe MÖLLER, Karl: Die Werschetzer Tat. Ein Roman von Bauern und Reitern. München 1936, S. 22.

Fronttheater war das Deutsche Landestheater – ebenso wie Landestheater aus Annaberg, Kaiserslautern usw. – an den Fronten in Südost- und Osteuropa aktiv. In Temeswar waren die Kurzspielzeiten eigentlich eher unauffällig: 1943 konnte man das Stück des italienischen Faschisten Gioachino Forzano „Florentiner Brokat“ sehen, Georg Turners Propagandastück „Wasser für Canitoga“, Paul Hellwigs Humoreske „Flitterwochen“ und Wilhelm Uternaus gleichgeartete „Liebeslotterie“. 1944 gab es im Januar ein Gastspiel mit „Maria Stuart“, mit Bahrs „Konzert“, mit dem apolitischen Erfolgsgaranten „Pension Schöller“ und mit der „Mädelparade“ von Sellnick/Bongartz, die zu einer typischen Landserkomödie umfunktioniert wurde⁹⁶.

Dass diese Identifikationsangebote dem entsprachen, was als Gleichschaltung gilt, ist unschwer zu erkennen. Dass aber auch ein Karl Möller keineswegs die regionalen Besonderheiten – zu denen oft Toleranz und Kulturaustausch gehörten – vertritt, ist nach allem bisher Gesagten klar.

Man kann abschließend festhalten, dass Tendenzen vorhanden waren, vor 1933 und danach, die eine deutsche Kulturnation postulierten, für welche Gemeinsamkeiten wichtiger waren als Unterschiede. Regionale Besonderheiten waren deshalb eher unerwünscht, und wenn die Gemeinsamkeit zu einer Abhängigkeit wurde wie in den dreißiger und den frühen vierziger Jahren, dann war von einem Eigenbeitrag und einer regionalen Selbständigkeit so gut wie nichts mehr übrig geblieben. Das kann – im darstellerischen Bereich – durchaus auch zu positiven Entwicklungen führen: nach 1938 war es dem Deutschen Landestheater möglich, auch binnendeutsche Künstler zu engagieren (sie wurden von Berlin finanziert), so dass die Qualität der Darstellungen sich zweifelsohne verbesserte. Dass diese zusätzliche Qualität dann in den Dienst einer Kriegs- und Rassenpropaganda gestellt werden musste, lässt das ganze Unternehmen Landestheater in den vierziger Jahren fragwürdig erscheinen.

c. Nach 1945

1. Über die Zensurbestimmungen war schon die Rede. Sie waren von 1953 bis 1989 ausschlaggebend für die Repertoiregestaltung. Welche Autoren „freigegeben“, welche Stücke „erlaubt“ waren, wurde durch eine Zentralinstanz bestimmt, auch nachdem es diese Zensur offiziell – seit 1978 – nicht mehr gab. Das Übergewicht sowjetischer, zeitgenössischer rumänischer und antifaschistischer Stücke in den fünfziger Jahren ist bekannt.

Selbst die rumänischen Bühnenklassiker – z.B. Ion Luca Caragiale – mussten in Temeswar warten 1959 wurde „Faschingsrummel“ (D-ale carnavalului) 34 Mal aufgeführt und bloß von 9.285 Zuschauern gesehen. Bis 1968 musste das Meisterwerk Caragiales warten, bevor es vom Deutschen Staatstheater einstudiert wurde: Caragiales „Der verlorene Brief“ (O scrisoare pierdută) wurde insgesamt 16 Mal gezeigt und von 4.304 Zuschauern miterlebt.

Seit 1957 führte man in Temeswar Stücke einheimischer, meist Banater Autoren, auf. Es begann mit dem „Volksstück“ „Vor dem Gewitter“ des Direktors Johann Szeckler, das es auf 14 Vorstellungen brachte. In den sechziger Jahren debütierten die Inszenierungen von Stücken des Quasi-Hausautors Hans Kehrer, der selbst Schauspieler in Temeswar war. Wenn sich Szeckler nach seinem „Volksstück“ mit Dramatisierungen von Märchen – ohne künstlerische Ansprüche – beschäftigte, versuchten es andere, historische Stoffe zu gestalten, um so eine Banater Identität zu vermitteln. Dies gilt für den Erzähler Ludwig Schwarz

⁹⁶ Das Landestheater gastierte vom 16. bis 27. Juni 1943 in Temeswar (danach kam das Theater aus Mährisch-Ostau mit zwei Operetten nach Temeswar), ebenso vom 26. Januar bis 1. Februar 1944.

(1925-1981), dessen Drama „Die Husarenkammer“ 1969 aufgeführt wurde und der 1977 sein „Bauerndrama“ „Matthias Till“ ebenfalls einstudieren ließ. Es gilt ebenso für Hans Kehler (geb. 1913), der schon 1961 ein Drama über die Ausbeutung in Banater Dörfern vorgelegt hatte⁹⁷, danach mit seinem Stück „Narrenbrot“ ein bis heute unaufgeklärtes Kapitel Banater Kriegsgeschichte – den Tod von sieben deutschen Sozialdemokraten aus Hatzfeld im Jahre 1944 – gestaltete⁹⁸ und zuletzt das für Ceaușescu Rumänien brisante Drama zweier Schwäbinnen, die nach Rußland deportiert wurden, thematisierte. Das Stück „Zwei Schwestern“ wurde 43 Mal gezeigt und erst aus dem Spielplan genommen, nachdem der Autor 1980 anlässlich einer Reise in die Bundesrepublik Deutschland nicht mehr nach Rumänien zurückkehrte⁹⁹. Dasselbe Stück – dessen frühe Fassung angeblich von der Zensur verboten worden war – wurde 1990 in Karlsruhe vorgeführt: es handelte sich um den ersten Aufenthalt der Temeswarer Bühne in der Bundesrepublik Deutschland. Eine Dramatisierung des Romans von Adam Müller-Guttenbrunn, „Meister Jakob und seine Kinder“, wurde 1977 mit Erfolg aufgeführt.

Große Erfolge erzielte das Deutsche Staatstheater mit den bemüht volkstümlichen Lustspielen von Peter Ries („Wäs Resi hat Gäscht“)¹⁰⁰ und Hans Kehler. Wie erwähnt, war Kehlers „Es geht um die Hochzeit“ das meistaufgeführte Bühnenwerk des Deutschen Staatstheaters bis 1990¹⁰¹.

Es handelt sich um angestrebte „neue Volksstücke“, in denen der Handlungsort im Banat (bei Kehler in der Banater Heide und in Wolfsberg) liegt, die Zeit eine kommunistische Gegenwart ist, deren Probleme bagatellisiert und in naive Idyllen verpackt werden. Echte Konflikte fehlten, und die bescheidenen Spannungen lagen im Bereich der aus den Fastnachtsschwänken bekannten Charakterkomik. Sentenzen wurden gesucht, um die Banalität der Dialoge zu vertuschen, beispielsweise:

„Matz (entschieden): Bin ich gesund und kräftig, weil sich andre um mich gekümmert haben? Siehst du? Andere haben sich um mich gekümmert, ich kümmerge mich um andere. Und wie man mich kuriert, so müssen wir jetzt Großmutter kurieren. Altmodische Ansichten sind heute noch eine Krankheit. Und jetzt, sag dein letztes Wort.“

Es gab in allen – meist von Laiendarstellern aufgeführten „Volksstücken“ – von Hans Kehler ein Happyend, humorvoll-unansehnliche Spannungen zwischen den Generationen, immer wieder Mentalitätsdefizite, die letztlich zugunsten eines sozial ausgerichteten Bewusstseins beseitigt werden.

Die Verharmlosung tatsächlicher Probleme in der Banater Gesellschaft, die Zuflucht zu Idyllen ist ein Kennzeichen der „Volksstücke“ der sechziger und siebziger Jahre, wie sie von Banater Autoren für das Deutsche Staatstheater geschrieben wurden. Der Vergleich mit dem echten Wiener Volkstheater und dessen Ständekritik ist unangebracht, auch wenn die Autoren selbst auf diese Vorbilder hingewiesen haben.

⁹⁷ KEHLER, Hans: Versunkene Äcker, Erstaufführung am 1. Oktober 1961, 51 Vorstellungen, 15.593 Zuschauer.

⁹⁸ Uraufführung am 2. Oktober 1974 in Temeswar, 9 Vorstellungen, 1.193 Zuschauer.

⁹⁹ Die Uraufführung fand am 26. April 1980 statt, die 43 Vorstellungen wurden von 9.826 Zuschauern besucht.

¹⁰⁰ Premiere am 23. September 1972 in Lenaueim, 91 Vorstellungen, 29.150 Zuschauer.

¹⁰¹ Das Stück erschien 1968 in der Bukarester Zeitschrift „Volk und Kultur“.

2. In den achtziger Jahren waren andere „Volksstücke“ gefragt: vor allem der Schauspieler und Musiker Josef Jochum zeichnete für musikalische Possen, deren Textangebot extrem reduziert und auf Freude und Glücksfindung festgelegt war, und in denen die musikalischen Einlagen das beherrschende Element waren. Ob es sich um Jochums „Im Wiesental is Karneval“ (1984) handelte, wo der Karneval im Banat den Hintergrund für die singende und klingende Welt abgab, ob es „In Fuchsberg is de Teiwl los“ (1985) hieß oder „Buwe juxt, die Motter heirat“ (1986): es gab immer ethnographische Schmankerl, viel Musik und ausgesparte Probleme. Man versuchte, dadurch der scharfen Zensur der letzten Ceaușescu-Jahre zu entgehen. Die Zuschauerzahlen sind für die Jahre des Exodus erstaunlich: „Im Wiesental is Karneval“ wurde 70 mal gezeigt und von 12.336 Zuschauern miterlebt, „In Fuchsberg is de Teiwl los“ war 78 mal zu sehen (12.365 Zuschauer), „Buwe juxt, die Motter heirat“ wurde 64 mal aufgeführt (11.639 Zuschauer). Demgegenüber brachte es die zweite „Mutter Courage“-Inszenierung (die erste hatte 1958 12 Vorstellungen erlebt) auf 12 Vorstellungen und 2.725 Zuschauer.

Es ist heute unmöglich, die Texte dieser Aufführungen zu finden. Es erinnert an Christl Hutterers „Evhens Heirat“, dem in der Zwischenkriegszeit meistgespielten deutschen Lustspiel in Jugoslawien. Es gab dort lange Zeit keine Textfassung, weil – nimmt man die Kritiken ernst – vor allem Trachtenpaare, Brauchtum vorgeführt werden sollten, ebenso das Ritual einer schwäbischen Hochzeit. Vielleicht ist das mit Jochums Fuchsberg oder Wiesental vergleichbar.

3. Erstaunlich ist, dass diese „Volksstücke“ auch nach 1989 eine Fortsetzung fanden, nachdem es der Direktion freistand, das Repertoire nach eigenem Gutdünken zu gestalten.

Im Mai 1994 wurde in Temeswar das Adam-Müller-Guttenbrunn-Haus eingeweiht, ein Altenheim und ein Kulturzentrum, und zum Medienereignis passte erfreulicherweise auch eine Theateraufführung. Das Deutsche Staatstheater führte die 1911 geschriebene „geschichtliche Anekdote aus dem Banat“, Adam Müller-Guttenbrunns „Der Herr Gevatter“, auf. Es handelte sich um ein fiktives Ereignis bei einer der Banat- bzw. Siebenbürgen-Reisen des Kaisers Josef II., des aufgeklärten Monarchen, von dem viele Zeitgenossen erwarteten, dass er für mehr soziale Gerechtigkeit und bessere Lebensbedingungen in seinem Vielvölkerstaat sorgen würde. Dem entsprach die optimistische, den Märchen mit guten Ausgang angepasste naive Fabel des dramatischen Schwanks. Dass er in die Stimmung der Adam-Müller-Guttenbrunn-Feierlichkeiten in Temeswar passte, ist nicht zu bestreiten. Wie er es zu einer abendfüllenden Ausdehnung brachte, kann nur derjenige verstehen, der die Gepflogenheiten am Deutschen Staatstheater in den achtziger Jahren kannte. In den Zwischenakten gab es Musik, und der Kaiser Josef II. tanzte mal Menuett, mal Walzer, mal Polka. Zu Beginn und am Schluss gab es wieder Musik: ob dies Oldies aus den Fünfzigern oder Hits aus den Achtzigern waren: sie wurden der historischen Anekdote zugesellt.

Die erwähnte Aufführung im Deutschen Staatstheater war vor dem Temeswarer Publikum ein Erfolg, obwohl auch bei der Premiere viele Plätze leer blieben: das Publikum war ausgesiedelt, ein Problem, das sich heute in Rumänien ebenso akut stellt wie in Kasachstan oder Ungarn, wo es trotz allem noch deutschsprachige Theatereinrichtungen gibt. Aber das Publikum hatte begonnen, sich an ein Mischgenre zu gewöhnen, das eigentlich politische Enthaltensamkeit zur Voraussetzung hatte. Dieses weiter zu pflegen, ist eine der Möglichkeiten heutiger Programmgestaltung in Temeswar, wo Ildikó Jarcsek-Zamfirescu in dem von ihr erstellten Programm vom „freien Wort im freien Lande“ spricht. Das Müller-Guttenbrunn-Stück zeigt – ohne Zugaben –, wie durch einen deus ex machina eine verworrene Situation, wie Dünkel und Kastengeist überwunden wurden, und

Ähnliches ist vielleicht nach 1989 in Rumänien symptomatisch: auch dort wartete man – wartet vielleicht auch heute noch – auf einen Retter, auf jemanden, der alle Probleme durch einen wohlklingenden Spruch beseitigt, der Schwierigkeiten überwindet, die von allein nie gelöst und beseitigt werden könnten.

III. Abschließende Feststellungen

An einigen Beispielen konnte angedeutet werden, was man in den deutschen Theateraufführungen im Banat für regional wichtig, als Hinweis auf eine eigene Identität der Banater Schwaben hielt. Die Abhängigkeit von ideologischen Mustern, die vom Zentrum Bukarest oder Berlin aus ausgegeben wurden, war erkennbar. Ebenso, dass es sich in den deutschen Minderheitentheatern in erster Linie darum handelte, die eigene Gruppe darin zu bestätigen, dass sie ein Recht auf Verwendung der Muttersprache besitzt, dass man zu einer angesehenen Kultur und damit zur deutschen Kulturnation gehört – so problematisch eine solche Forderung und Überzeugung im vielsprachigen Umfeld sein mag –, dass man eine eigene Literatur, hier speziell: Bühnenwerke hervorbringen kann und darf.

Ob diese von einer Minderheit in der Minderheit – von den Schriftstellern und Theaterleuten – getroffenen Entscheidungen, z.B. durch die Wahl der Stücke, tatsächlich Teil der Gruppenselbstvorstellung sind, müsste erst ermittelt werden, was z.B. durch eine gezielte Umfrage möglich wäre, die den Nachteil hat, lange nach den eigentlichen Theater-Ereignissen stattzufinden, so dass durch retrospektive Interpretation Falsifizierungen unvermeidlich sind.

Wenn heute die deutschen Minderheitentheater, wie beispielsweise in Temeswar, keine neuen Zielsetzungen und Daseinsberechtigungen finden, ist ihre Institution in Frage gestellt. Die ehemalige Zielgruppe ist geschrumpft. Ob die mehrsprachigen Einwohner Temeswars und des Banats hier eine echte Alternative sind, ob die ‚Aktion Kopfhörer‘ (es gab sie seit den achtziger Jahren) den Nichtdeutschen tatsächlich den Besuch des Deutschen Staatstheaters nahe legt, ist zu fragen. Damit steht auch in Zusammenhang, ob eine regionale, deutsche Identität heute denkbar ist, wenn sie – wie es unsere Beispiele gezeigt haben – schon in der Zwischenkriegszeit und danach sehr ungewiss war, ob die als Identitätsangebote vermittelten Stücke und ihre Umsetzung auf der Bühne tatsächlich einer allgemein akzeptierten Selbstvorstellung entsprachen. Wenn nicht, dann stellt sich auch für die bundesdeutsche Kulturpolitik die Frage, was man zu fördern hat und welche Theater tatsächlich für die Existenz deutscher Klein- und Kleinstgruppen und für deren Selbstdarstellung und Selbstbewusstsein notwendig sind. Dass es früher ein bemerkenswertes Publikum für diese Aufführungen gab, ist unbestreitbar. Dass heute erst die Ansprechpartner für die Inszenierungen gefunden werden müssen, steht außer Zweifel.

RUMÄNISCHES UND DEUTSCHES THEATER 1917-1918 IN BUKAREST. DER STELLENWERT DER DEUTSCHEN KLASSIKER

Voraussetzungen

Im Jahre 1916 veröffentlichte der bekannte Germanist Oskar Walzel (1864-19)-er war damals Professor an der Technischen Universität in Dresden - zwei seiner Vorträge in Konstanz: „Zukunftsaufgaben deutscher Kultur. Kriegsdichtung“¹⁰². Im ersten Vortrag hielt Walzel fest:

„Nur echtdeutsch, immer strebend bemühter Drang nach Höheren ist Ursache, daß wir nicht bei Goethe stehen geblieben sind. Noch zu Goethes Lebzeiten gewann der deutsche Volkscharakter so neue Züge, entdeckte der Deutsche in sich so viel Eigenes, Längstvergessenes und doch Wesenhaftes, daß er für diesen überraschenden Reichtum neue Formen suchen mußte (...). Mehr und mehr enthüllte sich die Aufgabe, daß es die neue deutsche Form zu finden gelte“¹⁰³.

Anschließend versuchte Walzel zu definieren, wie historische Ereignisse - gemeint sind in diesem Fall vor allem Kriege - eine Stärkung des National-bewußtseins veranlassen können. Dass die Literatur die Chancen der nationalen bis nationalistischen Euphorie nach 1914 zu nutzen hat, stellte Walzel anhand des Vortrags „Kriegsdichtung“ klar, indem er den Wert konjunkturbedingter Verse überbetonte. Ebenso schrieb er fest, was deutsche Kunst an Eigenem enthalten sollte:

„Deutscher Individualismus ist etwas ganz anderes als der Individualismus anderer Völker. Nicht zu reden von dem Grundgegensatz des Franzosen und des Deutschen, französischer Kunst, in der Gesellschaft sein Bestes zur Wirkung zu bringen, und deutscher Innerlichkeit, ist auch der Individualismus des Hellenen und des Römers grundverschieden vom Individualismus des Deutschen“¹⁰⁴.

Diese Versuche von Walzel können den Bemühungen zugeordnet werden, ein nationales Image zu bestimmen. Dass sie im Jahre 1916 das Freund-Feind-Denken der Zeit einschließen und von nationalistischer Überheblichkeit Zeugnis ablegen, ist kein Wunder. Ebenso wenig kann überraschen, dass Walzel - wie viele seiner Kollegen - dem naiven Optimismus zuneigte, ein neues Zeitalter eines Gleim und eines Ewald von Kleist könnte anbrechen. In diesem Sinne ist die Überbewertung apologetischer Verseschmiede verständlich.

¹⁰² Konstanz (Reuß & Itta-Verlag) 1916, 80 S.

¹⁰³ Ebenda, S. 35.

¹⁰⁴ Ebenda, S. 19.

Der Erste Weltkrieg, dessen Auswirkungen auf die Wirtschaft und auf bestimmte soziale Gruppen eingehend untersucht wurden, brachte auch Veränderungen, die Kultur und Literatur betrafen. Dazu gehört auch ein Wissenschaftstourismus, dem es zu verdanken war, dass deutsche Wissenschaftler ihre Erkenntnisse in verschiedenen von der deutschen Armee besetzten Gebieten vortragen konnten. Oskar Walzel zum Beispiel war 1916 in Amsterdam, wo er über „Die künstlerische Form des jungen Goethe und der deutschen Romantik“ las. Danach hielt er sich im Jahre 1917 in Warschau auf, wo Hans Beseler „Vorträge deutscher Forscher und Dichter veranstalten“ ließ, „nicht nur in der Absicht, den Offizieren und den Beamten (...) geistige Anregung zu bieten, gewiß auch um den Polen deutsches Wesen zugänglicher zu machen“¹⁰⁵. In Warschau sprach Walzel über „Goethe und die Kunst der Gegenwart“. Im November 1917 reiste er nach Bukarest. Dort hatte der Leipziger Pädagoge Fritz Friedrich eine Frontuniversität initiiert, an der neben Walzel auch der namhafte Bonner Klassizist August Brinkmann Vorlesungen über antike Bühnen hielt und Friedrich selbst ein Faust-Seminar anbot. Walzel las über neueste deutsche Literatur in einer schlecht besuchten Vortragsreihe und sprach in einer sehr gut besuchten Lehrveranstaltung über die „Kunstgestalt von Dichtungen“. Er bedauerte, daß „man mich nicht aufmerksam gemacht“ hatte, „daß Goethes ‚Faust‘ erwünscht gewesen wäre“¹⁰⁶.

Über die kurzlebige Frontuniversität in Bukarest gibt es nur im Anzeigenteil des „Bukarester Tagblattes“ Informationen. Dort findet man das Vorlesungsverzeichnis und die Liste der Gastprofessoren. Dass man sich auch in Bukarest mit Goethe beschäftigte, war fast eine Selbstverständlichkeit. Dass neben der Universität auch andere deutsche Kultureinrichtungen in der rumänischen Hauptstadt tätig waren, kann man Ioan Massoffs Standardwerk zur rumänischen Theatergeschichte entnehmen¹⁰⁷. Walzel selbst hat einer Wedekind-Aufführung des Ensembles von Mărioara Voiculescu beigewohnt, das wenig später seine Tätigkeit einstellte¹⁰⁸. Von den deutschen Theateraufführungen berichten Erinnerungen von Zeitzeugen, z.B. von Gerhard Velburg in dem Buch „Rumänische Etappe. Der Weltkrieg, wie ich ihn sah“¹⁰⁹. Archivmaterialien über die Tätigkeit des Theaters sind kaum vorhanden, bzw. was bekannt ist, hat Massoff verwertet; Archivquellen über die deutsche Besetzung Bukarests im Rumänischen Generalstaatsarchiv sind zum Teil für das Militärgeschichtliche Archiv in Freiburg i.Br. auf Mikrofilm festgehalten worden. Allerdings fehlen dort die theatergeschichtlichen Belege. So ist man - außer auf die Auskunft von Memoiren und Briefen - auf die in der rumänischen und deutschen Presse der Zeit erschienenen Beiträge angewiesen. Sie bilden die Informationsgrundlage der nachfolgenden Ausführungen.

¹⁰⁵ In: Wachstum und Wandel. Lebenserinnerungen von Oskar Walzel. Hrsg. von Carl Enders. (Berlin) (1956), S. 167.

¹⁰⁶ Ebenda, S. 172.

¹⁰⁷ MASOFF, Ioan: Teatrul românesc. Privire istorică. Bucureşti 1974, Bd. V.

¹⁰⁸ Siehe: Wachstum und Wandel (...), wie Anm. 5, S. 172-173.

¹⁰⁹ VELBURG, Gerhard: Rumänische Etappe. Der Weltkrieg, wie ich ihn sah. Minden i. W.-Berlin-Leipzig 1930, S. 210-211, 238; von S. 231 ff. siehe die sehr aufschlussreichen Informationen über die Tätigkeit der Frontuniversität Bukarest (u. a. „bis auf die theologische sind alle Fakultäten vertreten. Aus der Fülle der Vorlesungen möchte ich einige als besonders interessant erwähnen. In der rechts- und staatswissenschaftlichen Fakultät spricht Professor Last aus Czernowitz über Grundbegriffe des Privatrechts, ferner Professor Keßler aus Jena über Städtebau und Wohnungswesen, in der historisch-philologischen Fakultät Professor Götz aus Bonn über Bulgarische Geschichte bis 1877, Geheimrat Walzel aus Dresden über die neueste deutsche Dichtung, Dr. Sels aus Bonn über die Entstehung der romanischen Sprachen unter besonderer Berücksichtigung des Rumänischen“, S. 232).

Wir haben bisher drei Einrichtungen genannt (Universität, Theater, Presse), die für die deutsch-rumänischen Wissenschafts- und Kulturkontakte in einer Zeit wichtig waren, als das rumänische Altreich zum Teil von deutschen, österreichisch-ungarischen und türkischen und bulgarischen Militäreinheiten besetzt war. Am 27. August 1916 hatte Rumänien Österreich-Ungarn den Krieg erklärt. Einen Tag später, zu Goethes Geburtstag, marschierten rumänische Truppen in Südsiebenbürgen ein. Nach militärischen Rückschlägen wurde die rumänische Hauptstadt am 6. Dezember 1916 von deutschen Truppen besetzt. König Ferdinand I. und die rumänische Regierung hatten sich nach Jassy abgesetzt, wohin auch ein Teil der Oberschicht Bukarests geflohen war. In Bukarest selbst wurde bereits am 7. Dezember ein „Verband zur Wahrung der deutschen Interessen in Rumänien“ gegründet, der deutsche Wirtschaftsinteressen vertrat und dafür sorgen sollte, „ein von Deutschland organisiertes Rumänien“ zu schaffen¹¹⁰. Am 12. Dezember 1916 begannen die Parallelausgaben der „Gazeta Bucureștilor“ und des „Bukarester Tagblatts“ zu erscheinen, die meinungsbildend auf die rumänische Bevölkerung in den besetzten Landesteilen einwirken sollten.

Theater als Meinungsgestaltende Institution

Es war schon zu ersehen, dass die bildungspolitischen und kulturellen Maßnahmen der deutschen Besatzungsmacht in Rumänien bislang wenig erforscht sind. Diese Wissenslücke allein rechtfertigt eine Beschäftigung mit den historischen Tatsachen ebenso wenig, wie es die Tagung im Bannkreis der Weimarer Klassik zu beglaubigen vermag, dass man auf die deutsch-rumänischen Rezeptionsbemühungen eingeht, die 1917 und 1918 in Bukarest dem Werk der deutschen Klassiker und dem Wertekanon des „Klassischen“ galten.

a. Was mehr interessiert, ist schon bei Walzel angeklungen: die Art, wie nationale Ideologien und Images in Erscheinung treten. Dabei steht außer Zweifel, dass die deutsche Militärverwaltung in Rumänien dasselbe anstrebte wie in anderen besetzten Gebieten: man wollte der einheimische Bevölkerung die Überlegenheit oder die Modellhaftigkeit der deutschen Kultur beweisen und darauf aufmerksam machen, dass der Sieg der Waffen durch den Erfolg einer Kultur ergänzt werden kann. Man kann diese Absicht dem Prolog von Max Grube entnehmen, der am 18. März 1917 rezitiert wurde, als in Bukarest die deutschen Theateraufführungen begannen:

„Und wie wir „Hunnen und Barbaren“ denken,
Die Welt erfuhr es auch an diesem Ort.
Wohin wir auch den Siegeswagen lenken,
Es trägt ein Land auch die Gesittung fort.
Und sich in Kunst und Schönheit zu versuchen,
Ist deutscher Geisteskraft geweihter Hort.
Erschein uns heute denn in Seelenklarheit
„Iphigeneia“, Priesterin der Wahrheit.“¹¹¹

¹¹⁰ Siehe: Deutschland im Ersten Weltkrieg. November 1917 bis November 1918. Hrsg. von Joachim Petzold. Berlin 1970, Bd. 3, S. 204 ff.

¹¹¹ GRUBER, Max: Vorschau zur Eröffnung der deutschen Bühne in Bukarest. In: Gazeta Bucureștilor, Jg. 1, Nr. 96, 20.3.1917, S. 2.

Der „Hunnen“ und „Barbaren“-Komplex, eine Folge der Kriegspropaganda der Entente, erscheint auch als Anlass für die durch die Theatertätigkeit angestrebte Gegendarstellung des deutschen „Kulturvolkes“. Es ist durchaus vertretbar, durch eine Untersuchung dieser Tätigkeit die Entstehung von nationalen Fremd- und Eigenbildern zu verfolgen.

b. Ebenso ist es möglich, nachzuvollziehen, wie sich Rezeptionsprozesse steuern lassen, bzw. wie sie sich einer gezielten Kontrolle entziehen können. Die Absicht, der Bevölkerung in den besetzten Gebieten die deutsche Kultur näher zu bringen, ist leicht feststellbar. Ob diese Bevölkerung das Angebot angenommen hat oder wie sie darauf reagierte, kann ermittelt werden.

Es darf allerdings auch gefragt werden, ob Entwicklungen auf die Zeitspanne von knapp zwei Jahren beschränkt werden können. Wenn man weiß, dass manche Schwerpunktsetzungen durch frühere Rezeptionsansätze vorweggenommen wurden und dass vieles - trotz der zahlreichen Positionswechsel nach 1918 - nachhaltig weitergewirkt hat, darf man die Bedeutung der befristeten direkten Kontakte der Institutionen, der Einzelkünstler vor Ort, der vielfach bestimmbar und bestimmten Beziehungen zwischen Einheimischen und Fremden, zwischen Besatzern und Besetzten nicht unterschätzen.

Eine Besonderheit weisen die deutsch-rumänischen Kulturbeziehungen in der Zeit von 1916 bis 1918 auch dadurch auf, dass Rumänien damals ein zweigeteiltes Land war. Im „freien“ Landesteil konnte eventuell eine unbehinderte Rezeption, ebenso auch eine selbstbewusstere Selbstdarstellung erfolgen als in den besetzten Gebieten, die der Militäzensur ausgeliefert waren. Aus heutiger Sicht empfiehlt es sich deshalb nicht, eine interpretatorische Einbahnstraße zu beschreiten, wie dies Ioan Massoff tat, der den deutschen Besatzern zu wiederholten Malen vorwarf, dass sie den Fundus des Rumänischen Nationaltheaters in Bukarest geplündert und zerstört hätten, und der außerdem - ohne Zuhilfenahme von Fakten - behauptete, dass die Einwohner Bukarests die deutschen Theateraufführungen boykottiert hätten. Die Wirklichkeit war viel komplexer, und wir werden in der gebotenen Kürze bloß Tendenzen aufzeigen können, die eine differenzierende Betrachtung beanspruchen.

Die Schauspieltätigkeit im besetzten Bukarest (1917-1918)

1. Das deutsche Theater

a. Abriss der Bühnentätigkeit

Das Interesse der deutschen Militärverwaltung an der Wiederaufnahme der Theatertätigkeit bestand seit Dezember 1916. Weil jedoch zahlreiche Bühnenkünstler - u. a. fast die gesamte Belegschaft der Rumänischen Nationaltheater von Bukarest und Craiova - sich nach Jassy abgesetzt hatten, gelang es der Operettengesellschaft Grigoriu erst am 7. Januar 1917, den Spielbetrieb wieder aufzunehmen. Bis Mitte März wurde der Orchesterraum und die Bühne des Bukarester Nationaltheaters umgebaut und „den neuzeitlichen Anforderungen angepasst“¹¹². Zunächst sollten die in Bukarest verbliebenen Mitglieder des Rumänischen Nationaltheaters mit dem neu gegründeten Deutschen Theater den Saal teilen. Am 18. März fand die deutschsprachige Eröffnungsvorstellung mit Goethes „Iphigenie auf Tauris“ statt, einen Tag später zeigte das Rumänische Theater Mihail

¹¹² Eröffnung des Nationaltheaters am 18. März. In: Bukarester Tagblatt, Nr. 91, 15.3.1917, S. 3.

Sorbuls „Patima roșie“, das eine neue Etappe in der Entwicklung der rumänischen Dramatik einleitete, wie dies der Literaturwissenschaftler Mihai Dragomirescu behauptete¹¹³.

Das neu gegründete deutsche Schauspielensemble bestand aus ehemaligen Mitgliedern des Deutschen Theaters Hamburg (Arnold, Krone), des Schauspielhauses Frankfurt (Metternich-Vallentin, Scharo, Klöpfer), der Wiener Kammerspiele (Odemar). Der Chefregisseur Max Liebl und der künstlerische Leiter der Truppe, Hubert Reusch, waren nach langen Theaterjahren in den USA und in Norddeutschland schließlich in Wien sesshaft geworden.

In Bukarest gab es nur bis zum 1. Mai 1917 Vorstellungen des deutschen und rumänischen Ensembles unter dem gemeinsamen Dach des Rumänischen Nationaltheaters. Danach gingen die beiden Institutionen getrennte Wege. Das rumänische Ensemble musste mit dem kleinen Saal des Comedia-Theaters fürlieb nehmen, die deutsche Truppe spielte im Nationaltheater. Eingeplant waren jährlich je eine Winter- und eine Sommerspielzeit. Im Jahre 1918 endete die Sommerspielzeit der deutschen Gäste am 30. September. Danach gab es nur noch kurze Gastspiele aus Berlin und Wien, die wegen ihrer sehr schwachen Leistungen mit beißenden Spott bedacht wurden. Das war immerhin kurz vor dem Beginn des deutschen Abzuges aus Rumänien, der im November 1918 vonstatten ging.

In Bukarest gab es während der Besetzung nicht nur das deutsche Sprechtheater, sondern auch deutsches Musiktheater, das durch je ein Kurzgastspiel der Hofoper aus Darmstadt (im Mai 1917) und Dessau (im Mai und Juni 1918) in Erscheinung trat. Die Operette wurde durch Wiener Ensemble im Mai und Juni 1917 und 1918 popularisiert, wobei es für die Ausstrahlung dieses allgemein beliebten Genres besonders wichtig war, dass Komponisten wie Franz Lehár, Leo Fall und Oskar Strauss im Jahre 1917 in Bukarest eigene Werke dirigierten.

Kabarett und Variété waren für Militär und Zivilbevölkerung gleichermaßen attraktiv. Das Wiener Orpheum, das Berliner Trianon-Theater boten auch in Bukarest ihre bunte Mischung von Sinnesreizen, von Wort, Musik und Tanz an.

Das Mit- oder Nebeneinander von Sprech- und Musiktheater verweist auf die Vielfalt des Bildungsangebots. Das Gesamtbild des Kultur- und Bildungsangebots war noch vielschichtiger, und es mag hier genügen, auf die Konzerttätigkeit der Einzelsolisten hinzuweisen, die in der rumänischen Hauptstadt deutsche Tonkunst vermitteln sollten. Beethoven, Mozart und Wagner standen gewöhnlich im Vordergrund, und Künstler aus Berlin und Wien konkurrierten miteinander.

Die Theatereinrichtungen versuchten ihrerseits, ihre Aktivitäten durch Vortragsreihen, durch Ausstellungen zu ergänzen. Am 6. März 1918 beispielsweise wurde die Reihe „literarischer Abende“ im Rumänischen Nationaltheater mit einem Vortrag von Dr. Brandt über die Entwicklung der deutschen Literatur von 1870 bis zur Gegenwart eröffnet. Danach gab es einen Abend mit Lesungen aus den Werken bekannter deutscher Autoren und schließlich trat Otto Pietsch, ein in Bukarest anwesender deutscher Schriftsteller, mit eigenen Versuchen vor ein recht zahlreiches Publikum.

¹¹³ Anlässlich der Uraufführung des Sorbul-Stücks am 7. März 1916 schrieb Dragomirescu: "Patima roșie înseamnă (...) o nouă epocă în literatura noastră dramatică. În această operă găsim într-adevăr toate semnele marii arte, pe care în teatrul nostru numai în comediile lui Caragiale le mai găsim." Siehe in: MASSOFF, Ioan: wie Anm. 7, Bd. V, S. 117.

b. Zielsetzung:

Beabsichtigt war, die deutsche Kunst vorzustellen. Noch 1974 geht Ioan Massoff davon aus, dass diese in Rumänien wenig bekannt war.

„Limba germană era puțin răspîndită în popor, iar acesta ducea o viață plină de lipsuri și amenințări, încît oamenii nu puteau fi atrași în opera de culturalizare a ocupantului hrăpăreț”(Die deutsche Sprache war im Volk wenig bekannt, und dieses Volk lebte in Armut und Unsicherheit, so dass die meisten keineswegs von den Bildungsmaßnahmen des unersättlichen Okkupanten angelockt werden konnten)¹¹⁴.

Es konnte dabei nicht ausschließlich um die Darbietung deutscher Stücke gehen. Auch die Offenheit der deutschen Kultur für andere Kulturen sollte gezeigt werden. Indem Stücke von Ibsen, von der polnischen Autorin Gabriela Zapolska einstudiert wurden, schien man diesen Anforderungen Genüge zu leisten. Das ausgeprägte Interesse am jüdischen Theater ist zu erwähnen, an dem Theater in Wilna, das angeblich erst unter des deutschen Kaisers Förderung wieder gedeihen konnte, ebenso jedoch auch für die beiden jüdischen Bühnen in der „Grădina Jignița” (Jignița-Garten) und am Dacia-Platz in Bukarest.

Das Interesse an der rumänischen Kultur überließ man der deutschen Minderheit in Rumänien. Über deren Beitrag zur Kulturvermittlung schrieben u. a. Emanuel Kremnitz, der Carmen Sylva präsentierte¹¹⁵, Raimund Friedrich Kaindl¹¹⁶, der über die Leistungen des Bukarester Deutschtums berichtete und D. Teleor, der Heinrich Winterhalder würdigte¹¹⁷. Die rumänische Thematik in deutschen Literaturwerken wurde beachtet: Hermann Kienzl und Mite Kremnitz standen dabei im Vordergrund¹¹⁸. Schließlich wurden Übersetzungen aus dem Deutschen gefördert. Liviu Rebreanu übersetzte Bernhard Kellermanns Roman „Yester and Li” (1917), Ion Slavici übertrug den Roman „Scumpă țară” (Teure Heimat) von Rudolf Stratz.

Das deutsche Theater allerdings trug wenig zu diesen Kontakten bei. Es spielte kein einziges rumänisches Stück. Der Schauspieler Fritz Odemar übersetzte zwar Mihail Sorbuls „Patima roșie, aber nur in Wien, Berlin, Hamburg und Frankfurt am Main wurde das Stück in den Spielplan aufgenommen. Allerdings gab es auch in Bukarest Sympathiebezeugungen. Hubert Reusch, der Leiter des deutschen Ensembles, gab zu Protokoll:

„Aștept cu mult interes deschiderea teatrelor românești. Am auzit lucruri atît de bune despre artiștii români, încît oricine își poate închipui curiozitatea mea” (Mit großem Interesse erwarte ich die Eröffnung der rumänischen Theater. Ich habe über die rumänischen Künstler so viel Gutes gehört, dass jedermann meine Neugier begreifen wird)¹¹⁹.

Auch Massoff vermerkt, dass bei der Aufführung der „Patima roșie” am 19. März 1917 die deutschen Schauspieler ihre rumänischen Kollegen bewundert hätten. Später äußerten sich der Regisseur Max Liebl und verschiedene Schauspieler ähnlich anerkennend.

¹¹⁴ MASOFF, Ioan: Teatrul românesc. Privire istoric. A.a.O., Bd. V, S. 140.

¹¹⁵ Cu prilejul aniversării morții Carmen Sylvei. In: Gazeta Bucureștilor, Jg. 1, Nr. 79, 3.3.1917, S. 2.

¹¹⁶ KAINDL, Raimund Friedrich: Deutsches Wesen in Bukarest. In: Bukarester Tageblatt, Jg. 1, Nr. 48, 31.1.1917, S. 2.

¹¹⁷ Enric Winterhalder. Un german în literatura română. In: Gazeta Bucureștilor, Jg. 1, Nr. 205, 10.7.1917, S. 5.

¹¹⁸ Dazu: Românii în literatura străină. In: Gazeta Bucureștilor, Jg. 1, Nr. 66, 7.3.1917, S. 2.

¹¹⁹ CERCETAȘ: Convorbire cu d. Reusch, Directorul artistic al Ansamblului german dela Teatrul Național. In: Scena, Jg. 1, Nr. 13, 9.10.1917, S. 1-2.

Und sogar in Künstlerkreisen in Wien und in Berlin stellte Avram Nicolau, der Direktor des Gabrielescu-Ensembles, fest: „Atît Viena cît și Berlinul are o deosebită dragoste pentru noi” (Sowohl Wien als auch Berlin bringen uns sehr viel Liebe entgegen)¹²⁰. Das geht wahrscheinlich auf Informationen zurück, die durch die deutschen Schauspieler aus Bukarest übermittelt wurden. Am meisten wird es das rumänische Publikum gefreut haben, von Generalmusikdirektor Franz Mikorey zu hören:

„Noi considerăm pe români ca poporul cel mai muzical din Balcani. Aș fi fericit, dacă scopul acestor reprezentații, adică: o apropiere între sufletele poporului german și poporului Român, prin intermediul artei, ar fi atins” (Wir halten die Rumänen für das musikalischste Volk auf dem Balkan. Ich wäre sehr glücklich, wenn ein Ziel dieser Gastvorstellungen erreicht würde: die seelische Annäherung zwischen dem deutschen und dem rumänischen Volk durch die Vermittlung der Kunst)¹²¹.

2. Das rumänische Theater

Es unterstand seinerseits der Militärzensur in der Sărindar-Straße, wo Hauptmann von Gebssattel residierte, den Massoff karikiert, dem er jedoch zugesteht, dass er besser gewesen sei, als dies sein arrogantes preußisches Aussehen hätte vermuten lassen.

Im besetzten Bukarest waren fünf rumänische Theater tätig. Die beiden Operetten-Ensemble Grigoriu und Gabrielescu feierten dabei die größten Erfolge und nahmen vorwiegend deutsche und österreichisch-ungarische Komponisten in ihr Programm auf. Die Wiener und Berliner Gastspiele von Ensembles und Einzelkünstlern konnten nahtlos in das Programm dieser Bühnen einbezogen werden. Auch die Bühnenausstattung stammte aus Berlin und Wien. Von Avram Nicolau erfahren wir z.B. auch, was das gekostet hat: für die „Winzerbraut“ bezahlte das Gabrielescu-Ensemble 22.550 Mark, für „Die Faschingsfee“ 21.000 RM, für das „Dreimäderlhaus“ 14.450 RM¹²².

Das einzige Privattheater, das von Mărioara Voiculescu, führte moderne Dramatiker auf. Ein großer Erfolg war Wedekinds „Erdegeist“ (Șarpele). Allerdings konnten die deutschen Stücke im Spielplan das frühe Ende (Anfang Dezember 1917) der einzigen Spielzeit nicht verhindern. Voiculescu, die vor 1916 vorwiegend französische Autoren auf die Bühne gebracht hatte, zeigte sich auch nach 1922 für die deutsche Moderne aufgeschlossen.

Das Rumänische Nationaltheater war geschrumpft, weil der größere Teil des Ensembles nach Jassy umgezogen war. Als Pflichtübung war den in Bukarest Verbliebenen auferlegt, außer dem rumänischen Repertoire auch deutsche Bühnenwerke zu präsentieren. Allerdings blieben Alecsandri, Caragiale, Davila, Sorbul die Schwerpunkte des Repertoires, und von den 299 Aufführungen in der Winterspielzeit 1917-1918 waren 111 rumänische Stücke¹²³. Die Sommerspielzeit wurde meist mit einem deutschen Lustspiel begonnen. So im Jahre 1917, als „Alt-Heidelberg“ auf dem Programm stand. Es handelte sich dabei - ebenso wie bei Otto Ernsts „Flachsmann als Erzieher“ - um Neueinstudierungen, wobei in manchen Fällen noch die Darsteller der früheren Inszenierungen mitmachten (Soreanu als

¹²⁰ CERC.: Interviuul zilei. Ce ne spune directorul companiei Gabrielescu? In: Scena, Jg. 1, Nr. 90, 25.12.1917, S. 1.

¹²¹ In: A.P.: O convorbire cu d-l Franz Mikorey. In: Scena, Jg. 2, Nr. 122, 12.5.1918, S. 2.

¹²² Ebenda, S. 1.

¹²³ In: Activitatea Societății dramatice române a Teatrului Național din București dela ocupație pînă în ziua de 3 iunie 1918. In: Scena, Jg. 2, Nr. 148, 8.6.1918, S. 1-2.

Flachsmann 1904 und 1917). Zwar gab es Äußerungen bekannter Persönlichkeiten, welche die deutsche Kultur lobten, doch war das Bemühen, die eigene nationale Kultur zu erhalten, stärker ausgeprägt. Wenn Ion Slavici schrieb:

„Nu sunt la mijloc simpatii, nici antipatii. Orșicît de mult i-am iubi însă pe Francezi, nu pe dînșii avem să-i luăm de povață, ci pe Germanii, care prin felul lor de viețui, ne-ndeamnă spre hărnicie, spre chibzuință, spre supunerea către rînduală și spre lăpădare de sine” (Es geht hier nicht um Sympathien und Antipathien. Wie sehr wir auch die Franzosen lieben mögen, wir haben sie nicht zum Vorbild zu wählen, sondern vielmehr die Deutschen, deren Lebensweise uns zu Fleiß, Maßhalten, zur Unterwerfung unter eine feste Ordnung und zur Selbstlosigkeit anhält)¹²⁴,

so war dies sicherlich ein Zugeständnis an die Besatzer, was ihm übrigens später in dem berüchtigten politischen Prozess im Jahre 1919 als Kollaboration angekreidet wurde.

Symptomatischer war, was Liviu Rebreanu äußerte:

„Dar tocmai acum e o datorie a tuturor să continue a fi români, a vorbi românește, a scrie românește, cel puțin atîta cît împrejurările excepționale îngăduie” (Aber gerade jetzt ist es eine Pflicht eines jeden, weiterhin Rumäne zu bleiben, rumänisch zu sprechen und zu schreiben, soweit dies die Umstände zulassen)¹²⁵.

Und die Aufführung von Zaharia Bărsans „Trandafirii roșii” im Oktober 1917 war nicht zufällig ein Triumph, weil es „a însemnat o zi de adevărată sărbătoare pentru teatrul românesc, pentru arta națională, pentru conștiința noastră de neam” (Es war ein echter Festtag für das rumänische Theater, für die nationale Kunst, für unser Stammesbewusstsein)¹²⁶. Und dieses Nationalbewusstsein galt es auch im besetzten Bukarest zu wahren. In Jassy besorgten dies die Nationaltheater von Jassy, Bukarest und Craiova gemeinsam.

Der Stellenwert der Klassiker in den Bukarester Theatern 1917-1918

A. Im deutschen Theater:

Wenn wir den Spielplan des deutschen Theaters betrachten, können wir ihn in drei thematische Gruppen untergliedern:

1. Werke der deutschen Klassik,
2. Das traditionelle bzw. das sogenannte „klassische” Repertoire des deutschen Nationaltheaters,
3. Andere Stücke.

In jeder einzelnen Gruppe sind Präzisierungen angebracht. Die Vertreter der deutschen Klassik haben auch im Rahmen anderer Literaturströmungen mitgewirkt; in der Theatertätigkeit wurde diese Differenzierung klassische/nicht-klassische Phase eines Autors meist kaum beachtet. In der Regel betonte man die Geschlossenheit des Gesamtwerkes und versah dieses mit dem Attribut „klassisch”. Damit wird der Übergang zu den sogenannten Bühnenklassikern erleichtert, die aus unterschiedlichen historischen

¹²⁴ SLAVICI, Ioan: Păcate culturale. In: Gazeta Bucureștilor, Jg. 1, Nr. 110, 22.4.1917, S. 1.

¹²⁵ In REBREANU, Liviu: Teatrul Național. In: Scena, Jg. 1, Nr. 4, 30.9.1917, S. 1.

¹²⁶ I.T.: Teatrul Comediei. Trandafirii roșii. In: Gazeta Bucureștilor, Jg. 1, Nr. 298, 12.10.1917, S. 3.

und subjektiven Perspektiven selektiert wurden. Ein allgemeiner Konsens über die wichtigsten Bühnenwerke der deutschen bürgerlichen Nationalliteratur war dennoch vorhanden, so dass von Lessings „Minna von Barnhelm“ bis zu Hebbels Dramen die Auswahl repräsentativer Stücke nicht schwer fiel. Bei der dritten Gruppe ist die Untergliederung schwieriger: hier sind sowohl die weniger beachteten Bühnenwerke früherer Perioden anzutreffen als auch die neuesten Stücke, Konsumliteratur ebenso wie theatergeschichtlich bedeutsame Werke.

Das deutsche Ensemble in Bukarest war von Anfang an bestrebt, eine je buntere Mischung von Bühnenwerken in sein Repertoire aufzunehmen, wobei die bescheidene Zahl der Darsteller(innen) und die erst allmählich sich einstellende Homogenität der Truppe die Auswahlmöglichkeiten verringerten.

1. Folgende Stücke der deutschen Klassiker wurden 1917 und 1918 vom Deutschen Theater Bukarest einstudiert: Goethes „Iphigenie auf Tauris“, Schillers „Maria Stuart“ und „Kabale und Liebe“. Sieht man von den beiden Gastspielreisen in die rumänische Provinz ab, die im Mai 1917 nach Brăila und Craiova, im Mai und im Juni 1918 nach Brăila, Ploesti und Buzău führten, wo bislang die Zahl der jeweiligen Vorstellungen nicht ermittelt werden konnte, dann war „Kabale und Liebe“ mit insgesamt 14 Vorstellungen nach dem Lustspiel „Im weißen Rössl“ mit 18 Aufführungen und nach Ibsens „Nora“ mit 16 Aufführungen das am häufigsten wiederholte Stück in den vier Spielzeiten des Deutschen Theaters Bukarest. Auch „Maria Stuart“ mit 10 Aufführungen lag noch deutlich über den vor 1914 üblichen Zahlen von Schiller-Aufführungen. Das Bukarester Rumänische Nationaltheater soll von 1885 bis 1904 nie mehr als je eine Wiederholung von „Kabale und Liebe“ erreicht haben. Bei 11 Aufführungen innerhalb von 19 Jahren wurden Durchschnittseinnahmen von 1.406 Lei erzielt¹²⁷. 1917 und 1918 war - trotz der ermäßigten Preise für Militärangehörige und Schüler - ein Durchschnittserlös von über 2.000 Lei registriert worden.

Nicht nur die Zahl der Aufführungen ist wichtig. Welche Rolle den Klassikern zugesprochen war, lässt die exponierte Stellung der erwähnten Stücke im Spielplan erkennen. Die Eröffnungsvorstellung der ersten und der zweiten Spielzeit in Bukarest bzw. die Aufführungen am 18. März und am 29. September 1917 wurden mit Goethes „Iphigenie“ bzw. mit Schillers „Maria Stuart“ bestritten. Aus der Vielzahl anderer Aufführungen wurden die drei Klassikerstücke gewählt, wenn die Provinzgastspiele anstanden. Dass man während der Sommersaison auf die leichte Muse setzte, können die dort registrierten zahlreichen Lustspiele und Operetten belegen. Auch die Spielzeiteröffnung war im Sommer nie klassischen Stücken vorbehalten¹²⁸; dies war für das Rumänische Nationaltheater ähnlich.

Schließlich setzte das Deutsche Theater eine Tradition fort, die im rumänischen Altreich sehr zaghaft begonnen hatte. Nachdem am 20. April 1914 in Ploesti eine erste Schülermatinee stattgefunden hatte („matineu școlar“), gab es einen ähnlichen Versuch des deutschen Theaters im Dezember 1917. Zunächst wurde am 19. Dezember 1917 Schillers „Kabale und Liebe“ mit großem Erfolg aufgeführt. Dann sahen die Bukarester Schüler am 17. Januar die „Iphigenie“ und schließlich am 6. Februar Grillparzers „Medea“. Die Absicht, die Schüler anzusprechen, hing sicherlich auch damit zusammen, dass sowohl im

¹²⁷ Siehe: *Inainte de premieră. Kabale und Liebe*. In: *Scena*, Jg. 1, Nr. 24, 20.10.1917, S. 2.

¹²⁸ Am 7. Juni 1917 wurde die erste Sommerspielzeit des Ensembles mit Kadelburg und Blumenthals „Großstadtluft“ eröffnet. Die Sommerspielzeit 1918 begann am 2. Juni mit Gustav Wieds Modekomödie „2 mal 2 = 5“.

„Bukarester Tagblatt“ als auch in Fritz Friedrichs Buch „Die christlichen Balkanstaaten in Vergangenheit und Gegenwart“¹²⁹ vermerkt worden war, dass die deutsche Schule in Bukarest die größte deutsche Auslandsschule der Welt sei; Friedrich hatte sogar behauptet, dass dort 2.400 Schüler ausgebildet würden. Keinen Zweifel lässt die Auswahl des Repertoires für Schüler: der erzieherische Bonus der Klassiker-Stücke wurde von der Kritik fraglos anerkannt und von der Theaterleitung als fester Wirkungsfaktor eingesetzt.

Die Ausstrahlung der einzelnen Aufführungen wurde durch die Publikationen in Zeitungen und Zeitschriften verstärkt. Im „Bukarester Tagblatt“ und in der „Gazeta Bucureștilor“ wurden die Klassikerstücke vor der Premiere ausführlich präsentiert; die Entstehungsgeschichte, deren Aufbau und ein Resümee der rumänischen Aufführungen seit dem 19. Jahrhundert wurden den Lesern angeboten. In der Zeitschrift „Scena“ (1917-1918) gab es außerdem Nachdrucke von Briefen Goethes, von Memoirenliteratur über den jungen Goethe und den jungen Schiller. Als besondere Entdeckung wurde ein Schreiben von Goethes Mutter präsentiert, das sich in Bukarest im Besitz von Karl Teutsch befand. Ein bis dahin unveröffentlichter Schiller-Brief und ein bis heute in keiner Ausgabe registrierter Lenau-Brief sind weitere Beispiele dieser Information, die u. a. vom Bonner Romanisten Leo Sels, dem Autor und Theaterleiter Adolf de Herz, Valeriu Marcu, Barbu Nemțeanu regelmäßig vermittelt wurden. Ein Vertrautsein mit der Biographie und dem Gesamtwerk der deutschen Klassiker wurde dadurch gefördert. Weil die Publikationen in deutscher und rumänischer Sprache erfolgten, gehört sowohl das pluriethnische Bukarester Publikum als auch die Besatzungsarmee zur Zielgruppe.

2. Die Kategorie der sogenannten klassischen Stücke reicht - beachtet man die Rezeption der Autoren und Stücke in Bukarest - von Lessings „Minna“ bis zu Gerhart Hauptmanns „Versunkener Glocke“ und Hermann Bahrs „Der Star“. Dass Grillparzer und Hebbel sich unter den Klassikern befinden, ist nicht verwunderlich. Uns interessiert lediglich, dass die in Bukarest aufgeführten Bühnenwerke („Minna von Barnhelm“, „Medea“, „Sappho“, „Gyges und sein Ring“, „Einsame Menschen“, „Die versunkene Glocke“, „Der Star“) als geschlossener Korpus betrachtet wurden, den eine einzige große Kontinuitätslinie verbindet. Lessing wird als Vorläufer und Vorbild von Goethe und Schiller betrachtet, wobei die Exposition der „Minna von Barnhelm“ Goethe beeinflusst haben soll und die soziale Fragestellung der „Emilia Galotti“ sich für Schiller als fruchtbar erwiesen habe. Hebbel und Grillparzer sind Nachfolger der Bemühungen um ein klassisches Menschenbild und Nachgestalter eines klassischen Dramenmodells. Gerhart Hauptmann, der ebenfalls in diese Gruppe gehört, wird von Valeriu Marcu als Analytiker sozialer Zusammenhänge und als der Dramatiker betrachtet, der das Proletariat entdeckt hat.

3. Dies Verbindungslinien knüpft die Kritik weiter und gelangt schließlich zu den Gegenwartsautoren. Diese werden als Revolutionäre anerkannt, aber die Werthaftigkeit ihrer Versuche hängt davon ab, ob sich Beziehungen zu den traditionellen, anerkannten Werken herstellen lassen. Zwischen dem Angebot und der kritischen Würdigung klappt manchmal ein Zwiespalt auf. Während nämlich die Kulturbehörde der Militärverwaltung, ebenso jedoch auch die Theaterpolitik darauf ausgerichtet war, ein homogenes Bild der

¹²⁹ Siehe: Franze, Johannes: Deutsche Schulen in Rumänien. In: Bukarester Tagblatt, Jg. 1, Nr. 113, 6.4.1917, S. 1; Friedrich, Fritz: Die christlichen Balkanstaaten in Vergangenheit und Gegenwart. Eine geschichtliche Einführung. München 1916, S. 75.

deutschen Kultur zu vermitteln, in dem jeder Einzelbeitrag nur den Reichtum und die Fülle des Ganzen steigert, entdeckten die Kritiker wenigstens zwei Spielarten der deutschen Kultur: das Berliner und das Wiener Modell. Das letzte übte die größere Anziehungskraft aus. Arthur Schnitzler und Hermann Bahr wurden als seine Repräsentanten zitiert. Eine gelöste Heiterkeit, eine Weltoffenheit und eine Neigung für Oberflächenkunst wurden von Marcu und Neamțeanu postuliert. Wie immer sind solche Vergleiche Möglichkeiten, auf die Klassik zurückzuverweisen.

Die Rechte der Gegenwartsliteratur beanspruchten häufige Aufführungen von Stücken deutscher und nichtdeutscher Dramatiker. Vor allem Wedekind und Georg Kaiser sind - neben den Nichtdramatikern Kellermann, Heinrich Mann - diejenigen, die durch die Aufführungen und die Presseinformationen bekannt gemacht wurden. Die Kritik ist dabei facettenreich. Barbu Nemțeanu ging meist auf Fragen der Wirkung der Stücke ein und schätzt deshalb die Charaktere Wedekinds und Kaisers. Adolf de Herz und S. Miculescu kümmerten sich um den Aufbau der Stücke. Und dabei entdeckten sie Übereinstimmungen mit den Vorgängern, vor allem mit den Klassikern. Valeriu Marcu seinerseits betrieb Literatursoziologie. Wir beschränken uns auf ein - symptomatisches - Beispiel: er vertrat im Gegensatz zu den übrigen Kritikern die Auffassung, dass Hauptmanns Gesamtwerk von großer Bedeutung sei und hob die sonst unterbewerteten „Weber“ hervor. Ein Vergleich mit Schiller ist typisch für Marcus Argumentationen.

„Schiller ni se pare azi un poet idealist, un vizitor ceresc, olimpic. și totuși pentru timpul său dînsul a fost naturalist. ‘Intrigă și Amor’ este o dramă de milieu naturalistă. ‘Don Carlos’ este după mine o dramă socială, revoluționară, unde eroul declară dreptul generațiilor libere viitoare și unde se ridică contra celui mai puternic tiran al timpului său, contra regelui Filip al Spaniei. Schiller și Lessing au fost primii cari au introdus în dramă mediul burghez, conflictele cari se petreceau în burghezie. Hauptmann a descoperit proletariatul” (Schiller erscheint uns heute als Idealist, als göttlicher, olympischer Träumer. Und doch war er für seine Zeit ein Naturalist. „Kabale und Liebe” ist ein naturalistisches Milieustück, „Don Carlos” ist meiner Meinung nach ein soziales Revolutionsdrama, wo der Held das Recht der zukünftigen, freien Generationen festhält und sich gegen den ärgsten Tyrannen der Zeit, gegen den spanischen Philipp auflehnt. Schiller und Lessing sind die ersten, welche das bürgerliche Milieu auf die Bühne brachten und die Konflikte in diesem Milieu gestalteten)¹³⁰.

So verschieden wie die Positionen sind auch die Beweisführungen. Nemțeanu geht es oft um das Theater als „moralische Anstalt”, Miculescu schreibt über die Entwicklung des Bühnenbildes, wobei für die Drehbühne geworben und eine „Faust”-Inszenierung als Modell dargeboten wird. De Herz geht auf Psychologie ein, die er bei modernen Autoren nicht vermissen will. Schließlich zieht Marcu den Kreis bis zum russischen Revolutionstheater, zu Gorki und zu den frühen Dramen Schillers. Damit versuchte man, die Moderne zu beglaubigen und hat sicherlich dazu beigetragen, dass die 1917 und 1918 gespielten Stücke bis 1944 nicht mehr aus dem Spielbetrieb in Bukarest und Rumänien wegzudenken waren.

¹³⁰ MARCU, Valeriu: Gerhart Hauptmann. In: Scena, Jg. 1, Nr. 64, 29.11.1917, S. 2-3.

B. Im rumänischen Theater

In Bukarest selbst waren deutsche Klassiker wohl deshalb nicht im rumänischen Nationaltheater zu sehen, weil diese ein Privileg des deutschen Ensembles blieben. Es gibt nur eine Ausnahme von der Regel: Grillparzers „Sappho“ wurde vom Rumänischen Nationaltheater aufgeführt. Dabei mag es von Bedeutung gewesen sein, dass dieses Stück zu den Meisterleistungen von Agatha Bărzescu gehört hatte, die von Wien aus sowohl mit deutschen als auch mit rumänischen Truppen Gastspiele unternommen hatte, von denen diejenigen der Jahre 1893 und 1897 am besten in Erinnerung geblieben waren. Ebenso war es von Bedeutung, dass man zwischen „Sappho“ und Goethes „Iphigenie“ eine Parallele zu ziehen vermochte. Dabei erschien „Sappho“ dramaturgisch akzeptabler, meinen die rumänischen Kritiker, weil die Monologe und die unnötigen Längen der „Iphigenie“ wegfallen. Allerdings soll der Tiefgang der „Iphigenie“ beträchtlicher sein. Es ist, wie dies Valeriu Marcu ausdrückte: „ein goethisches Stück, aber eben kein Goethe. Dafür ein Grillparzer“.

Zu den aufgeführten deutschen Stücken versuchte man - erwähnt wurden schon „Alt-Heidelberg“ und „Flachsmann als Erzieher“ - einerseits Rezeptionsvorwegnahmen zu entdecken, das heißt frühere rumänische Einstudierungen. Zum anderen war man bestrebt, diese Erfolgsstücke als allgemein-menschliche Verhaltensmuster in die Nähe der Stücke von Goethe und Schiller zu rücken, die man als - allerdings unerreichbare - Vorbilder evozierte.

Das Rumänische Nationaltheater in Jassy übte noch offensichtlicher Enthaltsamkeit: denn wenn es noch 1913-1914 möglich gewesen war, Bühnendekorationen aus Berlin und Wien zu bestellen, Regisseure von dort einzuladen, ging dies im moldauischen Exil sowieso nicht. Auch Übersetzungen wie die von Iosif Nădejde, der Gorkis „Nachtasyl“ noch 1915 aus dem Deutschen übersetzt hatte (!), waren 1917-1918 undenkbar. Aber Zaharia Bărsans „Trandafirii roșii“, das am 12. Dezember 1915 uraufgeführt worden war, wurde in Jassy und in Bukarest gespielt, ebenso Mihai Sorbuls „Patima roșie“. Die Proben für eine Grillparzer-Aufführung („Hero und Leander“) wurden allerdings schon im Herbst 1916 abgesetzt und neben rumänischen Autoren waren 1917 und 1918 bloß solche zu sehen, die aus den Staaten der Verbündeten kamen: Gorki, Shakespeare, Edmond Rostand. Eine einzige Ausnahme gab es: am 18. Mai 1917 sang Jean Athanasiu Schumanns „Zwei Grenadiere“. Eine strikte Ablehnung deutscher Dramatiker in Jassy war in den Jahren des Krieges verständlich. Allerdings wurde schon 1921 Sudermanns „Heimat“ wieder einstudiert, 1922 auch Schillers „Kabale und Liebe“, 1923 Grillparzers „Sappho“.

Schlussfolgerungen

Die Absichten der deutschen Militärverwaltung sollten auch vom Theater durchgesetzt werden. Es ging darum, die deutsche Kultur als Ganzes zu popularisieren. Das deutsche Theater fand dafür die Möglichkeit, ein klassisches Repertoire auszuweisen, das als Kern- und Angelpunkt galt. Außer den eigentlichen Klassikern gehörten die traditionellen Standardwerke der nationalen Dramaturgie dazu. Sie zusammenzubringen war einerseits Sache der Theaterleitung und der Aufführenden andererseits die Leistung der Kritik, die eine kontinuierliche Entwicklung der deutschen Bühnenkunst von den Meisterleistungen der Weimarer Koryphäen bis zu den Versuchen der Literaturneuerer der ersten Jahrzehnte des zwanzigsten Jahrhunderts aufzuzeigen bestrebt war.

So konnte es möglich werden:

- a. eine homogene Theaterkultur anzunehmen, in der es keine Dissonanzen und Brüche gibt;
- b. eine Beglaubigung der Gegenwartsdramatik und -literatur vorzunehmen, deren oppositionelle Positionen nicht registriert wurden;
- c. einen Dialog zu beginnen, weil Klassik eine Werteordnung stiftet, die in allen nationalen Kulturen vorhanden sein soll.

Abgelehnt wurden Barock, Romantik (wohl in Unterschätzung der Bedeutung der Romantik für Rumänien und Südosteuropa), Naturalismus. Über die neueren -Ismen schwiegen sich die Medien in der besetzten rumänischen Hauptstadt nicht immer aus, aber eine Anmerkung zu dem Beitrag von Gert Fricke „Teatrul expresionist“ (Expressionistisches Theater)¹³¹ spricht für sich: „Ohne die Ansichten des Verfassers zu teilen, veröffentlichen wir sie als eine Kuriosität, weil es nicht auszuschließen ist, dass das Theater einmal auch diese Richtung einschlagen wird“.

Es ist auch darauf aufmerksam zu machen, dass die Theaterkritiken ausdrücklich keine explizite Literaturgeschichte sein wollten und konnten. In der Auffassung von Nemțeanu sollten sie sich bloß auf die Erfassung des jeweiligen Einzelstückes beschränken, was oft genug auch geschah. Dennoch ist festzuhalten, dass die Positionen der Kritiker eindeutig genug waren. Klassik galt allen als Wertmaßstab. Aber schon allein die Häufigkeit der Präsenz von Gegenwartsliteratur auf den Bühnen und in den Publikationen lässt vermuten, dass man - entgegen der verordneten Hierarchie - für das Neue optierte, das sich im Zeitalter diverser Zensuren nicht ungehindert in Szene zu setzen vermochte.

Wenn es sicher ist, dass die Klassiker als Repräsentationsmittelpunkt auch nach 1918 in Bukarest und Rumänien ihren angestammten Platz wieder einnahmen, dann stimmt es ebenso, dass sich die beiden Jahre 1917 und 1918 als Werbung für die Dramatiker der Literaturavantgarde erwiesen. Klassik und Moderne wurde hier nicht als Gegensatz empfunden, und das zeitigte in der späteren Entwicklung in Rumänien positive Folgen. Eine Synthese galt immer als möglich.

Wenn der „Iphigenie“-Aufführung am 18. März 1917 in Bukarest der Wunsch mit auf den Weg gegeben wurde: „Möge es gelingen, in Bukarest die Vielfältigkeit deutschen Wesens, die sich in seiner dramatischen Kunst ausdrückt, voll zur Geltung zu bringen“¹³², so kann rückblickend festgestellt werden: zwischen dem rumänischen und dem deutschen Theater in der Zeit der Besetzung gab es nur wenige Kontakte. Das Publikum, das beide Theater erlebte, war die verbindende Instanz. Ebenso die Kritik, die beide Kulturen rezipierte. Und von diesen beiden gingen Impulse aus, die eine Kontinuität des Dialogs ermöglichten und eine ethnische Isolierung und Verengung verhinderten, ebenso auch Extreme milderten, die es in den nächsten Jahrzehnten zur Genüge gab.

Vielleicht sollte man mit einer - auch sprachlichen Interferenz - schließen, die auf eine Bedeutung eingeht, die das Theater heute sicherlich nicht mehr aufweist. Im „Bukarester Tagblatt“ war am 14. Juni 1918 zu lesen:

„In aceste vremuri, când domină, pretutindeni, ersatz-ul, singur teatrul se poate - cu drept cuvânt mândri că nu poate fi - prin nimic - înlocuit (...). Shakespeare, Schiller nu cunosc ersatz-ul“ (In diesen Tagen, wo allerorts der Ersatz seine Herrschaft angetreten hat, kann sich nur das Theater

¹³¹ In: Scena, Jg. 2, Nr. 140, 31.5.1918, S. 2.

¹³² In: Bukarester Tagblatt, Jg. 1; wie Anm. 10.

rühmen, dass es durch nichts in der Welt ersetzt werden kann. Für Shakespeare und Schiller gibt es keinen Ersatz!).

Das wollen wir hoffen, und darum waren diese und andere Klassiker immer dafür gut, Verbindungen zwischen Menschen und Kulturen zu ermöglichen.

ZIELSETZUNGEN UND LEISTUNGSPOTENTIAL DER DEUTSCHEN THEATERGRUPPE IM ARBEITSLAGER MAKEEVKA IM DONBAS (1946-1949)

I. Vorbemerkungen

A. Forschungsvoraussetzungen

„Wieso lebst du noch?“ betitelt Georg Hildebrandt sein Buch über Erlebnisse im Gulag¹³³ und erinnert sich:

„Aber ich sehe immer noch Menschen vor mir zugrunde gehen, ich höre die Rufe Tausender verscharrter Menschen, von denen keiner sein elendes Ende kundtun kann: Du warst unser Bruder im Leiden. Noch immer träume ich von Mördern und Peinigern. Nicht mehr so oft wie vor zehn, zwanzig Jahren. Aber ich träume davon, und ich schreie, wache auf, schweißgebadet...“¹³⁴.

Ähnliche Feststellungen enthalten die Erinnerungsberichte der Deportierten, die nach 1945 in den Lagern der Sowjetunion die sogenannte „Aufbauarbeit“ zu leisten hatten. Es ist kein Wunder, dass man über den Lageralltag meist Eindrücke vermittelt hat, die das Trauma der Zwangslage festhalten und lebensbedrohende, Einzelne und Gruppen gleichermaßen vor Zerreißproben stellende Ereignisse nachzeichnen. Die Freizeitangebote, wenn es sie überhaupt gab¹³⁵, wurden meist beiläufig erwähnt. Die seltenen Versuche, zumindest Fragmente von Lebensformen nachzugestalten, die aus der im Vergleich zu den Lagern heilen Welt des gesellschaftlichen und des Familienlebens in den Herkunftsgebieten der Internierten stammen, wurden in den Erinnerungsbüchern registriert. Man erfährt u.a. von Weihnachts- und Osterfeiern, von Gottesdiensten, von gemeinsam vorgetragenen, manchmal von Gruppen einstudierten Liedern, von Vorträgen zu diversen Themen und von gelegentlichen Theateraufführungen. „Das Weihnachtsspiel der Siebenbürger Sachsen“ ist erst 1956 im Bärenreiter-Verlag herausgegeben worden. Von diesen Relikten eines ausgewogenen gesellschaftlichen Lebens haben sich vor allem Lieder erhalten, die zum Teil untersucht wurden, z.B. von Hans Diplich¹³⁶ und von Gottfried Habenicht¹³⁷.

¹³³ Vgl. HILDEBRANDT, Georg: Wieso lebst du noch? Ein Deutscher im GULag. Stuttgart 1990, 302 S.

¹³⁴ Vgl. ebda., S. 9.

¹³⁵ Siehe bei WEBER, Georg/ WEBER, Renate-Schlenther/ NASSEHI, Armin/ SILL, Oliver/ KNEER, Georg: Die Deportation von Siebenbürger Sachsen in die Sowjetunion 1945-1949. Band I: Die Deportation als historisches Geschehen. Köln/ Weimar/ Wien 1995, S. 510-519, die Unterscheidung *Freizeit* und *arbeitsfreie Zeit*. Freizeit, die eine Ausgestaltung der Zeit "nach freiem Ermessen" zur Voraussetzung hat, gab es für die Deportierten so gut wie nicht.

¹³⁶ Siehe DIPLICH, Hans: Leid und Lied. Südostdeutsche singen in den Lagern des Elends und des Todes. In: Christ unterwegs, 2 (1948), Nr. 8, S. 9-13.

¹³⁷ Vgl. HABENICHT, Gottfried: Leid im Lied: Südost – und ostdeutsche Lagerlieder und Lieder von Flucht, Vertreibung und Verschleppung. Freiburg: Johannes-Künzig-Institut 1996, 472 S.

Sehr vage bestimmbar sind die seltenen Theateraufführungen. Dabei unterschied man die Aufführungen in den Gefangenenlagern von jenen in den Arbeitslagern. In den Gefangenenlagern vermutete man professionellere Aufführungen¹³⁸. Ausgangspunkt für diese Behauptung, die nicht durch Fakten belegt wird und beim augenblicklichen Stand der Forschung auch nicht überprüft werden kann, ist die Vermutung, dass die Mitglieder der nach dem Attentat vom 20. Juli 1944 zum größten Teil aufgelöstendeutschen Fronttheater von Ostpreußen bis ans Schwarze Meer in sowjetische Kriegsgefangenschaft geraten waren und sich dort in den nach und nach entstandenen Kulturbedingungen betätigten¹³⁹. In den Arbeitslagern seien ähnlich professionelle Künstler selten oder nicht vorhanden gewesen, und von Laiendarstellern erwartete man von vornherein weniger anspruchsvolle Darbietungen.

Die schmale Informationsbasis lässt - weil Untersuchungen zu diesem Thema, die sich auf sowjetische Archivquellen stützen, weitgehend fehlen - solche und ähnliche Feststellungen eigentlich nicht zu. Georg Weber hat beispielsweise aufgrund seiner Umfragen festzustellen geglaubt, dass die kulturellen Tätigkeiten der Siebenbürger Sachsen in den sowjetischen Arbeitslagern im Jahre 1945 und 1948-1949 am intensivsten waren. 1946 und 1947 hätte die schlechte Versorgungslage dazu geführt, dass man Abstinenz übte. 1948-1949 wäre die stabilere wirtschaftliche Lage und die dadurch bedingte bessere Ernährung ein Stimulus für die Kultur- bzw. die Chor- und Theaterbetätigung gewesen. Unser Beispiel wird zeigen, dass auch andere Sachverhalte möglich waren.

Bislang ist es kaum möglich, festzustellen, welche Faktoren die Kulturtätigkeit bedingt haben bzw. inwiefern Fremd- und Eigenbestimmung, wie dies Weber formulierte¹⁴⁰, den Beginn und die Art und Weise der jeweiligen Bühnentätigkeit bestimmt haben. In den Kriegsgefangenenlagern ist die Präsenz der so genannten antifaschistischen Komitees besser nachgewiesen. Sie haben dort auch die Vorstellung einer zu erbringenden sehr weit gefassten Kulturaktivität unterstützt, die von Sportwettkämpfen bis zu Konzerten, Theateraufführungen und Vortragsreihen mit politischer Thematik reichten. In den Arbeitslagern werden Bemühungen antifaschistischer Organisationen (AFO) zu unterschiedlichen Zeitpunkten erwähnt: im Herbst 1945, als Lagerinsassen gezwungen wurden, sich in die AFO einzuschreiben, ohne dabei eine bestimmte Tätigkeit auszuüben, im Jahre 1946, als im Ural die Präsenz einer antifaschistischen Organisation aktenkundig ist. Die meisten AFOs entstanden in den Jahren 1948 und 1949, als man in Wandzeitungen und in politischen Kursen die Sowjetideologie popularisieren musste. Die erwähnten „Kulturtätigkeiten“ gehörten ebenfalls zu den intensiveren Bemühungen einer Umerziehung der Insassen der Arbeitslager. Es ist nicht uninteressant, darauf hinzuweisen, dass die ersten wieder zugelassenen kulturellen Aktivitäten der deutschen Minderheit in Rumänien ebenfalls im Jahre 1948 stattfinden durften – weitab von den Straflagern. Dies geschah unter der Aufsicht des antifaschistischen Komitees, dessen Initiative z.B. die Gründung des

¹³⁸ Siehe dazu WEBER, Georg u.a.: wie Anm. 3, Bd. 1, S. 519.

¹³⁹ Vgl. Der diesbezügliche Befehl wurde allerdings in Randzonen nicht zur Kenntnis genommen. In Norwegen waren Fronttheater lange nach der angeordneten Einstellung der Theaterbetätigung aktiv (dazu: MURMANN, Geerte: Komödianten für den Krieg. Deutsches und alliiertes Fronttheater. Düsseldorf 1992, S. 258 ff.). In Rumänien wurden die Aktivitäten des Deutschen Landestheaters (das Ensemble war 1941 zum Fronttheater umfunktioniert worden und hatte sich an der Ostfront und an der Balkanfront betätigt) erst durch den Frontwechsel Rumäniens am 23. August 1944 gestoppt.

¹⁴⁰ Vgl. WEBER, Georg u.a.: wie Anm. 3, Bd. 1, S. 510.

Deutschen Staatstheaters in Temeswar im Jahre 1953 zu verdanken war¹⁴¹. Wie die politische Steuerung nach 1948 erfolgte, lässt sich nachvollziehen; was in den Arbeitslagern geschah kann wegen ungenügenden Informationen bloß vermutet werden.

B. Coloman Müllers Aufzeichnungen als Informationsquelle

Eine seltene Chance, die beachtliche Kontinuität der Kulturtätigkeit in einem Arbeitslager in der Ukraine festzustellen und zu untersuchen, bieten uns die Aufzeichnungen und Aussagen von Coloman Müller, der heute in Pfullingen lebt. Es liegen vor:

- ein Tagebuch der Theateraufführungen in Makeevka von 1946 bis 1948¹⁴², das sämtliche 40 Aufführungsprogramme registriert und Tuschezeichnungen von Ensemblemitgliedern und dargestellten Szenen enthält;
- der 1951 aus der Erinnerung aufgezeichnete Text des am 14. Februar 1948 im Lager Kapitalnaja aufgeführten Lustspiels von Coloman Müller „Der lachende Teufel“¹⁴³;
- das 1999 abgeschlossene Erinnerungsbuch „Die andere Seite. Fünf Jahre Russland-Deportation Januar 1945-Dezember 1949 Makeevka/Donbas“ (404 S.)¹⁴⁴;
- Aufzeichnungen von Ruth Pick-Berkemeyer, eines Ensemblemitglieds, die im Originalwortlaut in Coloman Müllers Typoskript „Die andere Seite“ eingearbeitet sind¹⁴⁵.

In dem Typoskript „Die andere Seite“ werden die Informationen des Tagebuchs ergänzt¹⁴⁶; von besonderem Interesse sind dabei die Beschreibungen der sogenannten Clowniaden¹⁴⁷ und der Text des Sketches „Die Nachtwandlerin“, der am 7. April 1946 aufgeführt worden war. Im Anhang ist eine Auflistung sämtlicher Aufführungen anzutreffen und die Nacherzählung eines Sketches („Eine musikalische Gerichtsverhandlung“), der in der Eröffnungsvorstellung in Makeevka am 7. April 1946 aufgeführt worden war.

Coloman Müller, geboren am 22. Oktober 1919 in Temeswar, ist der Sohn des Banater Gewerkschaftsführers Koloman Müller (1891-1957). Sein Chemiestudium absolvierte er im Jahre 1943 in Bukarest und wurde anschließend auf den Fronteinsatz vorbereitet. Parallel dazu versuchte er, seine berufliche Laufbahn zu beginnen und eine Familie zu gründen (er verlobte sich mit Ibolya Kiss). Obwohl Coloman Müller sen. eigentlich für Ideale gekämpft hatte, die mit der Roten Armee und dem Umsturz in Rumänien vorgeblich einer Verwirklichung näher kamen, wurde sein Sohn 1945 in Ghencea interniert und - ebenso

¹⁴¹ Siehe dazu FASSEL, Horst: Deutsches Staatstheater Temeswar (1953-1993). Entwicklungsmöglichkeiten einer Kultureinrichtung der deutschen Minderheit in Rumänien. Freiburg 1993, S. 16 f.

¹⁴² Eine Kopie des Tagebuches befindet sich im Institut für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde in Tübingen. Ursprünglich sollen nach Auskunft des Verfassers zwei Tagebuchhefte vorhanden gewesen sein, aber nur eines davon wurde im Jahre 1957 von Emma Burdinskaja, einer russischen Freundin Müllers, aus Makeevka nach Bukarest gebracht.

¹⁴³ Eine Kopie des Stückes (Typoskript) befindet sich ebenfalls im Tübinger Institut.

¹⁴⁴ Vgl. MÜLLER, Coloman: Die andere Seite. 5 Jahre Russlanddeportation, Januar 1945 - Dezember 1949; Leben und Arbeit in den Internierten-Lagern 1022 "Mischino" und 1056 "Kapitalnaja" in Makeevka/Donbas. (Temeswar): Eurobit 2000. Wir verwenden trotzdem den Originaltext des Typoskripts. Die Buchfassung enthält zahlreiche Veränderungen – vor allem stilistischer Art.

¹⁴⁵ Vgl. MÜLLER, Coloman: wie Anm. 12.

¹⁴⁶ Heft 2 des Tagebuchs kam bei Emma Burdinskaja, die beide Hefte aufbewahren sollte und Heft I im 1957 von Makeevka nach Bukarest brachte, abhanden.

¹⁴⁷ Siehe MÜLLER, Coloman: Die andere Seite, Typoskript 1999, S. 196-201.

wie zahlreiche Bukarester Deutsche, Rumänen und deutsche und österreichische Staatsbürger am 10. Januar 1945 in die Sowjetunion deportiert, wo er in Makeevka zunächst in der Kohlengrube, dann im Steinbruch beim Transportunternehmen Mischino eingesetzt wurde. Nach und nach konnte er sich einen gewissen Bewegungsfreiraum schaffen, weil er sich durch sein Talent als Zeichner bei diversen Gelegenheiten (Festveranstaltungen am 7. November, Ausmalung des Speisesaals des Lagers, Malaufträge in Makeevka, für die der Lagerkommandant sorgte, um die Honorare zu kassieren) das Wohlwollen der Lagerleitung erwarb. Die Kontakte zur Lagerleitung nützte er, um die Gruppeninitiative im Lager 15 in Makeevka in die Tat umzusetzen und am 3. März 1946 eine Theatergruppe der Deportierten zu schaffen. Am 10. Dezember 1949 trat Müller die Rückreise nach Rumänien an, wo er Jahrzehnte lang wissenschaftlicher Mitarbeiter in einem Bukarester Forschungsinstitut war. Nachdem der ungarische Aufstand einerseits zu neuen Repressionen, andererseits zu zaghaften Liberalisierungen auf kulturellem Gebiet geführt hatte, war Müller als Laienschauspieler und -regisseur im neu geschaffenen deutschen Schiller- und im ungarischen Petöfi-Kulturhaus in Bukarest tätig. In seinem Forschungsinstitut gründete er eine Theatergruppe, die zahlreiche zum Teil ausgezeichnete Aufführungen bei Wettbewerben der Laienbühnen vorstellten. Im Institut nützten Müller seine Russischkenntnisse: er wurde als Übersetzer gebraucht. In der Freizeit setzte er die Bühnentätigkeit fort, die er in Makeevka begonnen hatte. Das gibt uns die Möglichkeit, seine frühe mit seinen späteren künstlerischen Bemühungen zu vergleichen.

II. Die Tätigkeit der deutschen Theatergruppe in den Lagern 1022 Mischino und 1056 Kapitalnaja

Die Theatergruppe der Deportierten wurde am 3. März 1946 gegründet. Von den sieben Gründungsmitgliedern¹⁴⁸ waren fünf Berufskünstler: Fritz Dörfler, ein Komiker, Trude Knoll, eine Sängerin und Albert Wolfschütz, ein Schauspieler, waren vormalig in Wien berufstätig gewesen, der Zirkusartist Hans Lemoine stammte aus Köln und Wilhelmine Fischer-Banu war Ensemblemitglied in der Truppe des volkstümlichen rumänischen Künstlers Constantin Tănase gewesen. Heinz Kronberg hatte Erfahrungen als Akkordeonist gesammelt, und dem Diplomingenieur Coloman Müller war das Bühnengeschehen zuvor als Laiendarsteller und Theaterfan vertraut gewesen.

Am 7. April wurde das erste Variétéprogramm im Lager 1022 präsentiert, am 25. Mai konnte die Theatergruppe, die bis dahin sechs Aufführungen aufzuweisen hatte, von der Lagerleitung offiziell „eingeweiht“ werden. Am 9. Mai 1947 übersiedelten die dezimierten Lagerinsassen aus dem Lager 1022 (Mischino) ins Lager 1056 (Kapitalnaja), wo am 6. Juni eine „Rigoletto“-Vorstellung stattfand. Die 55. Vorstellung am 5. November 1949 bedeutete das Ende der Theatertätigkeit kurz bevor die Internierten Makeevka verlassen und in ihre Heimat zurückkehren durften.

Im Jahre 1946 wurden 18 Vorstellungen dargeboten, im Jahre 1947 bloß 7, im Jahre 1948 gab es 15 Vorstellungen und 1949 ebenfalls 15 Aufführungen. Zäsuren ergaben sich, als vom 27. Juli bis zum 17. November 1946 keine Aufführungen stattfanden, weil ein Teil des Ensembles gegen den Regisseur und Leiter Coloman Müller rebellierte und ohne ihn

¹⁴⁸ Vgl. Fritz Dörfler, Wilhelmine Fischer-Banu, Trude Knoll, Heinz Kronberg, Hans Lemoine, Coloman Müller, Albert Wolfschütz.

weitermachen wollte, als nach dem 5. April 1947 die Aufführungen durch den bevorstehenden Umzug in das Lager 1056 gebremst wurden und erst am 6. Juni wieder aufgenommen werden konnten. Im Herbst 1947 streikte das Ensemble, weil die sowjetischen Offiziere die Musiker von den Proben wegholen ließen und auch sonst durch Schikanen die an sich schwere Probenarbeit behinderten. Nach erfolgreichen Verhandlungen mit dem Lagerkommandanten wurde die Bühnentätigkeit am 8. Februar 1948 wieder aufgenommen.

A. Die Bühne

Einen Theatersaal hatten die Darsteller in Makeevka nicht zur Verfügung. Wie die Räumlichkeiten dort aussahen, hat Georg Weber beschrieben.¹⁴⁹ Im Lager 1022 wurde im Speisesaal gespielt. Wie die Bühne für die erste Aufführung zusammengebaut wurde, entnehmen wir Coloman Müllers Erinnerungsbuch:

„An der Rückseite unseres geräumigen Speisesaales wurde die Bühne aufgestellt. Diese bestand aus sämtlichen nebeneinander gestellten Tischen aus der Kantine. Aus Leisten bastelten die Tischler ein Skelett, das die Bühne umrahmte. Rechts und links der Bühne, sowohl von außen als auch von innen, wurden weiße Leintücher aufgehängt, die von der Wäscherei, der 'pratschnaja' oder aus dem 'Skad', dem Lagerraum, ausgeliehen wurden. Diese bildeten die Abschirmwand, so dass man die Leute neben und hinter der Bühne vor ihrem Auftritt nicht sehen konnte. Da die Tische entsprechend hoch waren, wurden einige Holzkisten verschiedener Größe zum Aufsteigen auf die Bühne verwendet. Auf der Rückseite des Speisesaals war eine kleine Tür, die in ein Zimmer führte, in die Brotstube, wo unsere Russin Marussja täglich unsere Brotration empfing und diese dann an alle Stuben verteilte. Dieses zur Zeit der Vorstellung leere Zimmer war unsere Garderobe.

Als Sitzgelegenheit für unser Publikum dienten in erster Reihe die Bänke aus dem Speisesaal. Da diese aber nicht genügten, wurde zum Ärger vieler Lagerinsassen aus ihren Zimmern Bänke und Stühle ausgeliehen“¹⁵⁰.

Eine solche improvisierte Bühne war nicht sehr trittfest, so dass z.B. bei der ersten „Rigoletto“-Aufführung einige Pannen auftraten.

Im Lager 1055 Kapitalnaja war der Speisesaal viel kleiner als im Lager 1022, so dass die Bewegungsmöglichkeiten noch mehr eingeschränkt wurden. Nach der Beilegung des „Streiks“ des Bühnenensembles bewilligte die Lagerleitung den Aufbau einer festen Bühne in einem der größeren Wohnräume, dessen Belegschaft in andere Räume umziehen musste. Die Tischler zimmerten eine stabile Bühne zusammen, die am 8. Februar 1948 eingeweiht wurde.

Da die meisten Aufführungen in den wärmeren Monaten, vor allem im Sommer, stattfanden - die größte Zahl von Aufführungen fanden beispielsweise im Mai und im Juni 1946 statt - je 5 Aufführungen innerhalb eines Monats! wurde im Lager 1056 eine Freilichtbühne gezimmert, die am 28. Juni 1947 eingeweiht werden konnte. Die jeweiligen Aufführungen konnten bloß bei schönem Wetter stattfinden.

¹⁴⁹ Vgl. WEBER, Georg u.a. : wie Anm. 3, Bd. 1, S. 419 ff.

¹⁵⁰ Vgl. MÜLLER, Coloman: Die andere Seite, Typoskript 1999, S. 149.

Schon am 5. Mai 1946 fand - auf Wunsch des Kommandanten des Lagers 1022 ein Gastspiel „seiner“ Schauspieler im Lager 1056 Kapitalnaja statt; für die Vorstellung stand der Klub zur Verfügung, wo am 30. Juni 1946 auch die zweite „Carmen“-Vorstellung gezeigt wurde. Mehrmals war die Truppe in den Arbeitslagern 1001 und im Lager Schacht-Stroi, wo man im Speisesaal auftrat. Bei Gastspielen in den Gefangenenlagern Sofia, Ordschoniki, Lombardo spielte man in den jeweiligen Klubs. Eine genaue Beschreibung der einzelnen Bühnen liegt meist nicht vor.

Zu einem Auftritt vor russischem Publikum, eventuell in einem Kinosaal in Makeevka oder im Theater in Stalino kam es nie. Allerdings durften die Deportierten in Stalino die Oper besuchen. Coloman Müller war mit seiner russischen Freundin Emma in Stalino, wo er eine „Esmeralda“-Aufführung sah. Sein eigenes Ensemble trat nie in einem Theatersaal auf.

Die Kulissen erstellte Franz Weiss, der seine Bemalung auf speziell angefertigte Rahmen spannte. Wie diese ausgesehen haben, deuten die Zeichnungen von Coloman Müller nicht an.

Ebenso wenig ist bekannt, was die beiden Elektriker Nikolaus Lutz und M. Weber vorbereiteten und ob es Möglichkeiten gab, Lichtabstufungen einzusetzen; Scheinwerfer waren auf jeden Fall vorhanden.

Die Instrumente wurden vom Ensemble gekauft. Die Einnahmen für die einzelnen Aufführungen - es wurden Eintrittskarten ausgegeben und Spenden wurden für Ankäufe von Instrumenten verwendet. Zunächst erstand man für 4.000 Rubel ein Hohner-Akkordeon, später schaffte man ein Saxophon an. Für die ersten Vorstellungen wurde ein Akkordeon von Schneidermeister Fischer ausgeliehen.

B. Das Ensemble

Die Vorbereitungen der Theatergruppe fanden nach Arbeitsschluss statt, und die Teilnahme erfolgte auf freiwilliger Basis. Bei der Gründung der Gruppe wurde Coloman Müller zum Leiter ernannt und führte ebenso Regie wie Hans Lemoine, den man zunächst auch als Texter bezeichnete. Lemoine war - nach den ersten Erfolgen der Truppe - der Hauptkontrahent Müllers, den er im Sommer 1946 als Leiter des Ensembles ablösen wollte. Seine Bemühungen, ein Textbuch für die Aufführung des „Bettelstudenten“ zu verfassen, scheiterten jedoch, und Lemoine, der auch mit dem Komiker Fritz Dörfler Auseinandersetzungen hatte, verließ das Ensemble im Herbst 1946.

Von besonderer Bedeutung für die Variétéprogramme, die Opernaufführungen war der Berliner Ingenieur Hans Radke, der im Lager für die Heizung zuständig war und im Theaterensemble seit dessen 5. Vorstellung die musikalische Leitung übernommen hatte. Sein „Orchester“ bestand zunächst aus zwei Akkordeons, denen sich im Laufe der Zeit eine Violine, eine Gitarre und das Schlagzeug hinzugesellten.

Schauspieler, Revue- und Zirkusartisten aus Österreich, Deutschland und Rumänien sorgten von Beginn an für die Professionalität der Inszenierungen. Dass diese zum großen Teil aus Arien, Sketchen, Schwänken und Pantomimen („Clowniaden“) bestanden, zu denen Lustspiele aus der Feder von Coloman Müller und „musikalische Schauspiele angelehnt an die Oper“ hinzukamen, entspricht den beruflichen Fähigkeiten der Ausgangsformation. Da Abgänge, vornehmlich durch die Heimkehraktionen, unausbleiblich waren, mussten Laiendarsteller angeworben und in das Ensemble integriert werden. Wenn man allein die Zahl der Auftritte von einigen dieser Laiendarsteller betrachtet, dann kann man sich vorstellen, dass diese Darsteller in Makeevka einige Erfahrung und eine gewisse Routine erwerben konnten: Ähnliches kann für die Zeit nach 1953 und 1956 bei den beiden staatlichen deutschen Bühnen in Temeswar und Hermannstadt beobachtet werden, deren

Darsteller/innen meist keine Berufsschauspieler/innen waren. In Makeevka traten der aus dem siebenbürgischen Bistritz stammende Erwin Hennrich in 22 Vorstellungen als erfolgreicher Tenor in Erscheinung, der Bukarester Rumäne Emilian Heichel stand in 17 Vorstellungen auf der Bühne, Josef Pech war in 28 Vorstellungen zu sehen, Jenny Tubach sang an zehn Abenden; Hermann Radke war in 36 Veranstaltungen ein Garant für die musikalische Seite der Aufführungen. Durch Bühnenpraxis konnten nach und nach - wie früher in Zeiten des Wandertheaters - aus den Laiendarstellern Berufsschauspieler werden. Dies galt für die Aufführenden im Arbeitslager in Makeevka und für die Staatsschauspieler in Temeswar und Hermannstadt, wobei die letzten allerdings mit ausgebildeten Theaterfachleuten (Regisseuren, Bühnenbildnern) zusammenarbeiteten und sich in den benachbarten rumänischen, ungarischen und jiddischen Theatereinrichtungen Vorbilder und Sachkenntnisse zu erwerben vermochten. Durch langjährige Erfahrungen konnten aus den Dilettanten schließlich auch im deutschen Sprachraum verwendbare Darsteller werden. In Makeevka war die Zeit des Lernens auch für den Regisseur und Stückeschreiber Müller von zu kurzer Dauer, um alle Anlaufschwierigkeiten zu überwinden oder zu meistern.

Auf freiwilliger Basis wirkten die technischen Mitarbeiter mit. Die Kostümschneiderinnen besorgten mit viel Phantasie aus Bettlaken und billigen Stoffen oder Altkleidern die Ausstattung für die Auf führigen. Wie manche Rollenträger kostümiert waren, kann man den Zeichnungen des Müllerschen Tagebuchs entnehmen. Die Tischler und Zimmerleute bauten die Bühne auf, verfertigten Rahmen für die bemalten Kulissen. Auch Elektriker waren am Werk. Aber alle standen dem Leiter der Theatergruppe nur aufgrund von Absprachen zur Verfügung, an die sie sich nicht halten mussten, was zu zahlreichen Missverständnissen und Pannen führte. Deren schlimmste ereignete sich zu Silvester 1948, als die geplante Vorstellung mit großer Verspätung begann und zuletzt abgebrochen werden musste.

Insgesamt war Coloman Müller als Leiter des Ensembles, der gleichzeitig Stücke schrieb, die Regie besorgte und selbst als Hauptdarsteller in Erscheinung trat, oft überfordert. Er besaß keinen Verwaltungsapparat, musste überall selbst einspringen: bei den Nachbesserungen von Bühne und Kulissen, bei der Besorgung von Bewilligungen für die Freigabe von Spielräumen, Decken, Leintüchern, bei der Akzeptierung der einzelnen Nummern durch den politischen Offizier. Zu Beginn gelang ihm das besser, als er - zum Brigadeleiter ernannt - zahlreiche Mitwirkende in seine Brigade nahm, um die Unwägbarkeiten der Arbeitszuteilung zu verhindern: oftmals waren Darsteller/innen in die zweite Schicht eingeteilt worden, so dass sie entweder an den obligatorischen Proben noch an den Vorstellungen teilnehmen konnten. Je mehr Zeit verging und je mehr sich die Rückreise näherte, umso weniger Engagement war bei den Mitwirkenden festzustellen, und die übrigen Unregelmäßigkeiten vor und während der Aufführungen nahmen zu. Die Bemühungen Müllers, eine straffere und stabilere Struktur, einen festeren Zusammenhalt der Auserwählten zu erreichen, waren deshalb in vielen Fällen nicht von Erfolg gekrönt.

Die Zensur und die Abhängigkeit von den sowjetischen Machtinstanzen erschwerten das gute Funktionieren des Ensembles zusätzlich. Besonders schwierig war es, die Arbeitszuteilung der Ensemblemitglieder zu gewährleisten. Ein Höhepunkt der Destabilisierung wurde im Herbst 1947 erreicht, als die sowjetischen Offiziere immer häufiger einzelne Mitglieder des Ensembles für ihre eigenen Interessen beanspruchten und gleichzeitig die mehr oder weniger geregelte Tätigkeit der Truppe gefährdeten; der Streik - der freiwillige Verzicht auf weitere Aufführungen - riefen den Lagerkommandanten auf den Plan, der es schließlich durchsetzte: a. dass eine feste Bühne gebaut wurde, b. dass man den Ensemblemitgliedern Freiräume für ihre Tätigkeit gewährte.

C. Spielplangestaltung

Die „beste“ Zeit des Ensembles lag in den Jahren 1946 und 1947, als die Berufskünstler in Makeevka tätig waren. Schon im Sommer 1947 verließ die Revuekünstlerin Fischer-Banu die Truppe und kehrte nach Bukarest zurück, und Hans Lemoine verabschiedete sich nach einer Konfrontation mit Müller. Am Jahresende durften drei Wiener: Knoll, Wolfshütz, Linnemann die Heimreise antreten. Diese Verluste konnten nicht durch qualitativ gleichwertigen Ersatz ausgeglichen werden; das schmälert die Leistungen der Nachrückenden keinesfalls.

Feststellbar ist, dass sich die Schwerpunkte nach und nach verschoben. In den beiden ersten Jahren waren zwar die Variétéprogramme Zugnummern, aber die Prestigeerfolge wurden vor allem mit Lustspielen und mit den zwei „musikalischen Schauspielen“, den Nachgestaltungen der Opern „Carmen“ und „Rigoletto“ erzielt. In den beiden letzten Jahren fanden bloß zwei vergleichbare Aufführungen statt, von denen die „Carmen“-Parodie durchfiel und der „Lachende Teufel“, ein Lustspiel von Coloman Müller, ein einziges Mal gezeigt wurde. 1948 und 1949 fanden ausschließlich locker zusammengestellte sogenannte „Bunte Abende“ statt, ebenso Fußballturniere, die ganz im Sinne der AFO als Kulturtätigkeit eingestuft wurden.

Zielgruppen der Aufführungen waren die Deportierten selbst und die Familien der sowjetischen Offiziere, die als Ehrengäste an den Darbietungen teilnahmen. Auch Lagerkommandanten und Parteibonzen aus der Umgebung waren mitunter unter den Zuschauern, vor allem dann, wenn die Aufführungen wie 1948 und 1949 im Zeichen der Festlichkeiten für die Oktoberrevolution standen. Coloman Müller schaltet immer wieder fiktive Dialoge zwischen Zuschauern ein, die allerdings kaum etwas über die tatsächliche Aufnahme der Darbietungen auszusagen vermögen.

Aufschlussreicher sind indirekte Feststellungen: bei einem Gastspiel im Lager Kapitalnaja saßen bloß Kranke und Schwache als Zuschauer im Saal und verfolgten mit sichtlichem Unwillen die Vorstellung in dem ungeheizten Raum. Das Beispiel beweist, dass die Lagerleitung die Teilnahme an den Aufführungen anordnete, weil diese zu einem vorbestimmten Bildungsprogramm passten. Dass allerdings bloß die Arbeitsunfähigen zum Kunstgenuß verdonnert wurden, ist atypisch: eigentlich sollten die Darbietungen die Arbeitsmoral des Lagers stärken, zu mehr Engagement für die Produktion führen.

Die sowjetische Prominenz (Offiziere mit ihren Familien, Parteibonzen, NKWD-Leute) sahen sich zahlreiche Aufführungen an. Ob für sie spezielle Ansagen gemacht wurden oder ob die Betonung der musikalischen Komponente in erster Linie dieser Zielgruppe galt, ist nicht eindeutig auszumachen, weil die Lagerinsassen ihrerseits auf Arien aus Opern und Operetten, Schlager und Volkslieder ansprachen. Für die russischen Gäste waren sicherlich Lieder wie „Oki tschornaja“ (Blaue Augen) gedacht, für die deutschen wohl „Lilly Marleen“, oberschlesische Volkslieder; Arien aus dem „Zigeunerbaron“, der „Fledermaus“ oder der „Lustigen Witwe“ sprachen wohl beide Zielgruppen an.

Vor eigenem Publikum, das heißt im Lager 1022 (Mischino) und später im Lager 1056 (Kapitalnaja), errang die Truppe von Müller in der Regel Erfolge. Auch der Verkauf von Eintrittskarten konnte den Andrang nicht zu stoppen. Ein Rückgang der Nachfrage dürfte in den letzten beiden Jahren auch zu einer Zunahme der Disziplinverweigerung durch die Darsteller geführt haben, während das Aufbegehren gegen Müller im Jahre 1946 noch zu den branchenüblichen Intrigen und Auseinandersetzungen gehörte und dementsprechend glimpflich verlief.

Erstaunlich oder auch nicht ist die geringe Resonanz klassischer Bühnenliteratur. Selbstverständlich war es den Deportierten kaum möglich gewesen, Bücher mitzunehmen, als sie nach Russland verfrachtet wurden. Im Laufe der Zeit, als Stadtbesuche erlaubt waren, wäre es jedoch denkbar gewesen, aus den sowjetischen Bibliotheken Bücher - auch Schauspieltexte – in russischer oder ukrainischer Sprache zu entleihen. Das geschah in keinem einzigen Fall und ist ein Hinweis auf das selten literarische Gedächtnis der Gruppe. Dafür waren Improvisationen beliebt, und im Rahmen groß angelegter Improvisationsentwürfe wurden auch Teile einer kollektiven Bühnenerinnerung eingebracht.

Wir stützen uns auf die in Müllers Tagebuch und in seinem Erinnerungsbuch mitgeteilten Einzelheiten, ebenso auf die Typoskripte des „Lustspiels“ und die Einschübe im Typoskript „Die andere Seite“. Die im Tagebuch als Sketche bezeichneten humoristischen Szenetten gehen in der Regel auf Schwänke zurück, die typische Schwanksituationen (Ehebruch, Eifersuchtszenen) mit Wortspielen, Situationskomik, Charakterkomik verbanden. Eine literarische Vorlage ist zumeist nicht erkennbar, aber die Motive, die Wortspiele stammen aus dem Repertoire erinnelter Witze, Anekdoten, Schwänke. Typisch dafür war bei der Erstaufführung der Schwank „Die Nachtwandlerin“, dessen Pointe ein Wortwitz blieb.

Ähnliches gilt für den Schwank „Eine musikalische Gerichtsverhandlung“, die sehr konsequent Assoziationen aus populären Liedern, Arien, Konzertstücken einbaute, während vordergründig der Verführer entlarvt und zur Ehe mit der zunächst Betrogenen Freundin veranlasst wird.

Eine „klassische“ Vorlage lässt das Stationen-Drama „Der lachende Teufel“ vermuten, das im November 1947 entstand und am 14. Februar 1948 im Lager 1056 Kapitalnaja aufgeführt wurde. Im Tagebuch Müllers liest man: „Der lachende Teufel“ ist eine philosophische Komödie. Philosophisch insofern, da sie die Laster der Menschheit aufdeckt und satirisiert: Die Komödie beginnt mit einem Prolog, wonach die Handlung in fünf Bildern folgt, und endet mit einem Epilog¹⁵¹. Prolog und Epilog sind Rückgriffe auf den Fauststoff: ein Selbstmörder wird vom Teufel zur Einsicht gebracht, dass es andere schwerer haben als er selbst. Der Teufel begleitet ihn zu verschiedenen Menschen, und Teufel und potentieller Selbstmörder erleben Situationen, in denen verschiedene Typen demaskiert werden: der Geizkragen, der Ehebrecher (in zwei verschiedenen Szenetten), der Prahlschamane, die Heuchlerin.

Wenn die Hinweise auf den Fauststoff im Prolog unverkennbar sind, so gehen die einzelnen Stationen auf Erlebnisse und Personen im Lager ein. Über den Prototyp des Geizkragens schreibt Müller in seinem Erinnerungsbuch: „Bei der Leibeskontrolle eines Siebenbürgen-Heimkehrers fand man in seiner Fufaike eingenäht zehn Stück Hundert-Rubel-Scheine. Dem Mann wurde das Geld konfisziert, er wurde von der Heimfahrerliste gestrichen und kam sogar für eine Zeit in den Karzer“¹⁵².

Konkrete Vorfälle im Lager lieferten Anregungen für die anderen Typen, die in den nachfolgenden Stationen präsentiert wurden. Dass sich die Ehebruchssituation wiederholt, lässt ein Dauerthema des Lagerlebens anklingen: das schwierige Nebeneinander, das auch in anderen Szenetten und Schwanknachgestaltungen dargestellt wird.

Eine exakte Verarbeitung von literarischen Modellen ist – soweit die Angebote der Theatergruppe beschrieben werden – nicht erkennbar. Anregungen stammen aus

¹⁵¹ Siehe MÜLLER, Coloman: Dava! ugo! (Tagebuch aus Makeevka). (Makeevka 1949), S. 14.

¹⁵² Vgl. MÜLLER, Coloman: die andere Seite, wie Anm., S. 215.

Lektüreerinnerungen und Aktualisierungen von Schwankstoffen, die den eigenen Erlebnissen angepasst wurden. Nachgestaltungen bekannter Sujets wurden zwei Mal in besonders auffälliger Art und Weise präsentiert.

Zum ersten Mal am 15. Juni 1946, als man „Carmen. Musikalisches Schauspiel angelehnt an die Oper“ aufführte. Das Interesse an dieser Aufführung war so groß, dass weitere drei Vorstellungen notwendig wurden. Das Tagebuch hält fest, dass bloß das Thema der Oper benutzt wurde, dass man deren Handlung in großen Zügen wiederholte. „Die Musik stammt nur teilweise aus der Oper. Zur Ergänzung wurden einige Arien aus anderen Opern ‚geliehen‘. Das Gesamtwerk hat dennoch gut zusammengepasst“¹⁵³ In den Angaben zu den gesungenen Arien und Liedern erwähnt Coloman Müller 1999 ein rumänisches Liebeslied und ein rumänisches Schicksalslied, die von Carmen, dargestellt von der Bukaresterin Fischer-Banu, vorgetragen wurden. Alle anderen Arien stammten aus der Oper „Carmen“. Die Ouvertüre war ein Potpourri aus allen Gesangstücken, die in den Akten 1 bis 4 zu hören waren. Coloman Müller dirigierte das aus zwei Akkordeons bestehende Orchester.

Die „Rigoletto“-Aufführung wurde als letzte Vorstellung im Lager 1022 Mischino und als erste im Lager 1055 Kapitalnaja präsentiert. Das Textbuch schrieb, die Regie führte Coloman Müller, der auch die Rolle des Rigoletto darstellte. Den Abend der Erstaufführung am 5. April 1947 schilderte Müller wie folgt:

„So wie es bei der ersten Opernaufführung der Fall war, so war auch diesmal schon lange vor Spielbeginn der Hof voll mit festlich gekleideten Pärchen oder Singles. Es schien, als wenn ein Kostümierungswettbewerb stattfinden würde, denn all waren bemüht, je besser, je schöner gekleidet den Saal zu betreten. Es war ein Freude zu sehen, wie das Leben, der Ehrgeiz und die Lebensfreude in die Lagerinsassen zurückgekehrt ist. Man fühlte sich wieder als wahrer Mensch. Und dazu hat die Kulturgruppe mit ihren Theatervorstellungen beigetragen“¹⁵⁴.

Die Handlung von Verdis „Rigoletto“ wurde in Makeevka in großen Zügen nachgestaltet. Als musikalische Einlagen waren aber auch die Arie des Germont aus Verdis „Traviata“, eine Arie aus dem „Troubadour“, die Kanzone „La mattinata“¹⁵⁵, ein Duett aus Donizettis „Lucia di Lammermoor“, ein Chor aus „Traviata“, die Arie der Cio-cio-san aus Puccinis „Madame Butterfly“ zu hören. Die Kollagen wurden vom Publikum begeistert aufgenommen, weil der Wiedererkennungseffekt beträchtlich war. Nicht honoriert wurde der Versuch, die Oper „Carmen“ zu karikieren. Die Vorstellung am 6. März 1948 wurde zum Fiasko. Von den Lustspielen, die ebenfalls Bekanntes einbauten, ist „Frau Diavolo“ zu nennen, dessen Modell der Film mit Stan und Bran (Dick und Doof) war. Ausgehend von der bekannten Handlung konnte improvisiert und umfunktioniert werden, und das Publikum gab sich damit zufrieden.

Die weitaus größte Zahl der Darbietungen waren eine bunte Mischung von Musik und kleineren Genres wie Schwank, Pantomime, Imitationen, Zirkusnummern. Die Freude am Spiel, die das Risiko an Versagen bei Laiendarstellern mit einschloss, ist den Aufzeichnungen noch zu entnehmen. Zu Beginn war die Zahl der volkstümlichen Lieder, die man vermutlich auch an Arbeitstagen einzeln sang, größer: ein schlesisches Lied vom

¹⁵³ MÜLLER, Coloman: Davai ugol!, wie Anm. 18, S. 8.

¹⁵⁴ Vgl. MÜLLER, Coloman: Die andere Seite, wie Anm., S. 247.

¹⁵⁵ Es handelt sich um Ruggiero Leoncavallos „Frühlingserwachen“.

Riesengebirge, „Heidenröslein“, „Es blies ein Jäger“, ein „Wiener Lied“. Dann kamen Arien aus Opern und Operetten hinzu, seit dem 21. März 1948 immer wieder „Oki tschornaja“. Jenny Tubach sang Solveigs Lied aus Griegs „Peer Gynt“, die „Letzte Rose“ aus Flotows „Martha“, Ruth Pick stimmte Wiljas Lied aus der „Lustigen Witwe“ an, Josef Pech ergänzte es mit „Heut geh ich ins Maxim.“¹⁵⁶ 1947 und 1948 wurde je ein Maskenball veranstaltet, bei dem am 28. Februar 1948 38 Masken auftraten, u.a. zwei Rotkäppchen, 2 Rokoko-Damen, eine Albanerin, eine Haremsdame, ein Türke, ein Maharadscha, um der Exotik zu frönen, aber auch eine Ukrainerin, Ungar und Ungarin, ein Kosak, was schon näher an das Bevölkerungsgemisch vor Ort heranführte.

Noch im September 1949 kamen Sportwettkämpfe hinzu, so dass das Angebot in den vier Jahren der Bühnentätigkeit sehr groß war.

Bei der Auswahl wurden folgende Kriterien beachtet:

1. Die gezeigten Darbietungen waren den Wünschen der Zensoren anzupassen, der jeweiligen politischen Offiziere. Zwei Faux pas werden erwähnt: bei einem Gastspiel erzählte Müller eine Anekdote, wie zwei deutsche Juden SS-Leute übertölpelten. Der diensthabende Offizier, selber Jude, untersagte die Fortführung der Vorstellung. Bei einer anderen Gelegenheit spielten die beiden Komiker Lemoine und Dörfler „Katze und Kater“. Der anwesende Lagerkommandant empfand die Darstellung als obszön und bat darum, ähnliche Verstöße gegen die empfohlenen Moralvorstellungen nicht zu wiederholen. Es gab aber - was auch am ersten Bei spiel erkennbar war Themen, die den Zensor zufrieden stellen konnten: die Kritik an der SS gehörte dazu, auch wenn in dem einen Fall der Ausgang unerwartet war. Missstände im Lager sollten karikiert werden. Dies geschah beispielsweise in einem Schwank, der bei der offiziellen „Einweihung“ der Theatergruppe am 25. Mai 1946 gezeigt wurde: „Vergessen“ - eine Serie von Verstößen gegen die Arbeitsdisziplin im Umkreis eines Direktors wird gerügt. Auch Bild 1 in „Der lachende Teufel“ ging auf Missstände im Lager ein: wie jemand Rubel hamstert, wurde warnend zur Schau gestellt. Dies waren deutliche didaktische Fingerzeige für die Insassen, die ganz im Sinne der Lagerleitung vorgebracht wurden.

Das letzte „Festprogramm“ vom 5. November 1949 enthielt zwei russische, ein polnisches Lied, deutsche, russische und polnische Chöre, eine Rede zum 7. November, das Wolgalied aus Lehars Operette „Der Zarewjtich“, den Pantomimen-Dauerbrenner des Reschitzaers Hans Tscherwenke „Indischer Fakir“, eine Arie aus „Madame Butterfly“ und den Soldatenchor aus Gounods „Faust“. Dieses letzte Programm war ganz auf den Geschmack der russischen Offiziere abgestimmt, wahrscheinlich auch, weil man wusste, dass der Abschied bevorstand;

2. Man vertraute dem Bedürfnis nach Unterhaltung und wählte vor allem Angebote, die als Sprechstücke, Pantomimen oder musikalische Einlagen Stimmung pur garantierten. Ein abwechslungsreiches Programm passte in diesen Rahmen, und es ist keineswegs Zufall, dass Wiederholungen einzelner Stücke, nicht aber die Neuauflage ganzer Vorstellungen erfolgten. Auch bei den einstudierten Lustspielen und Schwänken und bei den kompilierten und verkürzten Opern waren Wiederholungen eher selten. Ein Schwerpunkt, wie ihn später das Deutsche Staatstheater in Temeswar

¹⁵⁶ Auftrittslied des Grafen Danilo in Lehárs „Die lustige Witwe“. Es war die Glanzarie von Johannes Heesters.

mit. der Einstudierung von Bühnenklassikern aus der deutschen und europäischen Dramatik bevorzugte, war in Makeevka nicht. vorhanden.

3. Man arbeitete mit Versatzstücken. Dazu gehörten Fragmente aus dramatischen Schwänken, Anklänge an Lektürepraditionen, Arien und Chöre aus musikalischen Bühnenwerken. Mit diesen Fragmenten und damit mit der Erinnerung an eine heile und ganzheitliche Erlebniswelt begnügte man sich oder musste sich begnügen. Die an Bücher und Texte gebundene Bildung wurde dabei - aus Not oder Überzeugung - außer Acht gelassen. Man hätte z.B. sowjetische Schauspieltexte - auch Übersetzungen aus der deutschen oder Weltliteratur in Makeevka oder Stalino finden können. Dann wäre das Pflichtprogramm, wie es in den fünfziger Jahren im Deutschen Staatstheater in Temeswar galt, im Arbeitslager ebenso durchführbar gewesen: kommunistische Ideologie hätte durch Sowjetautoren, sogenannte „humanistische“ Werte hätten durch Stücke aus der Weltliteratur vorgeführt werden können. Dass man die Freiheit der Eingabe, der eigenen Vorstellungswelt, auch wenn diese sich mit Collagen aus einer in zeitliche und räumliche Ferne entrückten Bildungswelt drapierten, den festen, kontrollierbaren Textvorgaben vorzog, ist symptomatisch. Es ist ebenso auffallend, dass man die Kreativität in erster Linie mit der Vorstellung verband, Bekanntes, Erlebtes und Angeeignetes zusammenzubauen, mit Stoffen und Problemzuordnungen angereicherte Modelle zu schaffen, beispielsweise die Mischform des Sprech- und Musiktheaters, die einerseits auf Reduktion der Opernhandlung, andererseits auf die Ausweitung durch den Einbezug von fremden musikalischen Einlagen eingestellt war. Das eigene Mixtum compositum, die selbst inszenierte Verquickung von heterogenen Elementen (Situationen, Sprachwitz, musikalische Montage) wurden als Werte empfunden. Je größer die Vielfalt im Ganzen, umso anspruchsvoller war das Geleistete. Deshalb galten die beiden umfunktionierten Opern als Höhepunkte der eigenen Leistung; mit der Prestigehierarchie, in der das Gesamtkunstwerk Oper dem Sprechtheater überlegen war - so die Sicht des 19. Jahrhunderts ist dies nicht gleichzusetzen.

4. Man ging auf eigene Erlebnisse vor Ort ein. Auch die Kritik an Missständen, an individuellen Schwächen eine Eloge der Lagerzustände kam von vornherein nicht in Frage (keine affirmative Kunst war möglich!), wie sie aus der Typenkomödie, der Schwankliteratur usw. bekannt war, besaß eine positive Komponente: was im Lager geschah war, setzte man immer mit Negativität in Verbindung. Dagegen konnte als Alternative die ausgesparte, aber allen gemeinsam bekannte Vergangenheit in den Herkunftsländern als Modell- und Identifikationszentrum gelten. Man kritisierte damit die Rollen, die man selbst gezwungenermaßen in Makeevka spielte, war sich aber bewusst, dass man eigentlich im richtigen Leben - dieses befand sich in der Erinnerung und im Herkunftsland andere Wunschvorstellungen und andere tatsächliche Lebensgegebenheiten verwirklicht hatte oder verwirklichen wollte.

5. Die Improvisation, das spontane Reagieren - auch auf unvorhergesehene Zufälle - war bei der Theatergruppe im Lager 1022 und 1056 eine Grundvoraussetzung für ihre Tätigkeit.

Gerade dieser Aspekt. des Spielerischen, des Überwindens der Beschwerden und der festen Bindungen kann nur ungenügend nachempfunden werden. Wohl gibt es auch in

Makeevka die theaterüblichen Anekdoten von Vor- und Zufällen¹⁵⁷, wenn der Komiker Lemoine einen Akt zu früh Carmen ermorden wollte, oder es gibt, weil der Text vergessen wurde bei einem anderen Komiker Versprecher und Wortspiele. Der Vorhang stürzt auf die verdutzten Schauspieler herab, die Bühne bricht ein: Das ist andernorts und in ruhigeren Zeiten ebenfalls denkbar. Dass der Zensor das fertige Programm zum Teil annulliert, dass erst im letzten Augenblick die Bewilligung zur Aufführung erteilt wird, dass im Riesengebirgslied nicht vom „deutschen Wald“ die Rede sein darf, ist ortsspezifischer. In Makeevka hat das Wissen darum, dass man alle Hindernisse und Schwierigkeiten ausräumen kann, mit zum Selbstbewusstsein beigetragen, das die Künstler förderten. Dass - so die Zielsetzung der Memoiren von Coloman Müller - Freude durch Unterhaltung ermöglicht werden sollte und damit ein Beitrag zur Selbstbehauptung in der bedrohlichen Umwelt des Arbeitslagers geleistet wurde, ist bemerkenswert, wenn man die rege Teilnahme an den Vorbereitungen der einzelnen Veranstaltungen, an den Veranstaltungen selbst und an den Spenden für die Ausstattung der Truppe denkt.

III. Der Stellenwert der Theatertätigkeit in Makeevka (1946-1949)

Coloman Müller und seine Kollegen/innen bezeichneten sich als Schauspieler und ihr Ensemble als Theatertruppe. Vieles spricht dafür, diese Selbstbestimmung zu akzeptieren. Allerdings handelt es sich um eine besondere Form der Theatertätigkeit, für die Rahmenbedingungen besonderer Art galten:

A. Unfreiheit war durch die Internierung von vorgegeben. Sie wurde durch die Zensur verstärkt, die:

- a. Von den Kontrollinstanzen der sowjetischen Staatsmacht ausgeübt;
- b. Durch die lebensnotwendige Selbstzensur der Internierten unterstützt wurde.

Die Kontrollinstanz reagierte unberechenbar: mitunter gab es unverhoffte Freiräume, dann wieder wurden sonst übliche Details verboten und geahndet. Die Selbstzensur kann bloß vermutet werden: selbstverständlich bestand bei den Darstellern die Absicht, den Behörden entgegenzukommen und schon bei der Wahl der Sujets gegen vermutete Tabus nicht zu verstoßen. Beispielsweise gab es nie Kritik an der Lagerverwaltung, an Übergriffen des sowjetischen Personals. Der Einbezug russischer Lieder, die Kritik an NS-Amtswaltern, an den eigenen Schwächen sind Bestandteile einer Selbstzensur gewesen. Deshalb gab es auch keine Rückgriffe auf historische Sujets. Allerdings konnte man die Opern „Carmen“ und „Rigoletto“ wie es in der Theaterliteratur Osteuropas üblich war, als sozialkritische Werke, die Missstände vorgeblich obsoletter Gesellschaftssysteme anprangerten - ausgeben.

B. Identifikationsangebote waren auf Allgemein-Menschliches reduziert. Man zeigte Verständnis für zwischenmenschliche Grundverhaltensmuster, man kritisierte unmoralisches Verhalten, Verstöße gegen Arbeitsmoral und gegen den sozialen Konsens, aber man war darauf bedacht, den Zeitbezug nicht zu sehr zu betonen: Zeitlosigkeit, Beliebigkeit sollten vorgetäuscht werden. Auch die eingebauten Versatzstücke waren Indizien für eine Allgemeingültigkeit des Vorgespielten oder Vorgesungenen.

¹⁵⁷ In Müllers Darstellungen werden sie im Anhang als „Hinter den Kulissen“ entdeckt.

C. Kritik an dem eigenen Verhalten zielte darauf ab, das Wohlwollen der Ordnungskräfte zu erzielen. Auch die Wahl von musikalischen und. darstellerischen Angeboten, die der Verwaltungselite entsprachen, gehört zu dieser Wirkungsintention. Mit ihr in Zusammenhang steht der Versuch, die humoristische Seite der Fehlleistungen zu betonen, die Kritik zu fördern, aber als unausgesprochene Alternative die erinnerte Zeit vor der Deportation als Vergleichs- und Bezugspunkt nicht zu vergessen. Nicht die Kritik an sich ist Sinn und Zweck der Darbietung sondern der Hinweis darauf, dass diese neue, vergängliche Rolle einmal abgelegt werden muss, dass die Negativität durch die heile Welt, und durch die Vergangenheit das Positive ersetzt werden muss. Vergangenheit als Zukunftsangebot. Man tolerierte die Negativität vor dem Hintergrund der unantastbaren erinnerten Welt der Herkunftsländer und der erwarteten Rückkehr dorthin. Das Negative und Beschwerliche des gegenwärtig Erlebten wurde so - im Selbstverständnis leichter erträglich.

D. Man kehrte zu frühen Formen des Schauspielalltags zurück zur Improvisation bei Bühnentechnik, Bühnenform, Kulissen, bei Dargestelltem. Die Freude am Spiel wurde gemindert durch die didaktischen Absichten, die man nicht vermeiden konnte. Der Wechsel im Ensemble konnte in der Zwangssituation nicht „natürlich“ erfolgen. Eine Regenerierung des Ensembles war nie so reibungslos möglich wie in der „freien“ Gesellschaft. Der ungebundenen Entfaltung von Phantasie und Spielwitz waren Grenzen gesetzt: man musste auf die russischen Ordnungshüter, auf Tabus der sowjetischen Gesellschaft ebenso Rücksicht nehmen, wie man Abstinenz walten lassen musste, wo es um Themen aus der Herkunftsregion ging, um jegliche Fragen in Bezug auf die eigene Vergangenheit. Was verboten war, durfte nie thematisiert werden. Das eigentliche Ziel, Vertrauen zu wecken und Sicherheit oder die Illusion einer irgendwie sichereren Gemeinschaft, konnte bloß durch ausgesparte Andeutungen der positiven Gegenwelt bewerkstelligt werden. Anleihen aus der deutschsprachigen oder anderssprachigen Bühnenliteraturen durften nie zu präzise und zu eindeutig erkennbar sein, weil sie sonst eventuell das Einschreiten der Zensoren bewirkt hätten. Erfolge konnten wenig bewirken, das heißt, sie konnten Einladungen zu Gastspielen einbringen, was aber keine finanzielle Verbesserung des Haushalts bedeutete, denn bei Gastspielen wurden keine Eintrittskarten verkauft. Mit eventuellen Einnahmen wurden bloß minimale technische Anschaffungen getätigt. Insgesamt heißt dies, dass eine Entwicklung und eine Ausbau der Funktionsmaschinerie nicht möglich waren.

Zu den erreichten Zielen gehören:

1. Förderung der Kreativität als Aktivposten gegen die geistige und individual- und gruppenspezifische Einengung und Erstarrung.
2. Die Herausbildung einer interethnischen, kommunikationsbereiten Gemeinschaft. Die spätere und frühere multinationale Komponente kommt bei Publikum und Mitwirkenden zum Tragen und ist für den Augenblick vor Ort, ebenso aber auch für die Zukunft eine Chance der Realitätsbewältigung und der Identitätsstiftung jenseits von beruflichen und ethnischen Grenzen.
3. Gefördert wurde eine Offenheit, die auch durch die Umformung gegebener Bühnengattungen, -stoffe, -typologien erkennbar wird.
4. Die Mitwirkung hat den Aktiven wie den Rezipienten einige Verhaltensweisen beigebracht, die später unter den Zwängen der kommunistischen Diktaturen als Anpassungstraining betrachtet werden könnten. Auch die Strategien zur Überwindung von Tabus und Verboten konnten im Arbeitslager geübt werden.

Ästhetische Maßstäbe spielten keine Rolle. Es ging ausschließlich um die Durchbrechung der ideologischen Zwänge, was zum Teil gelang. Eine weiteres Nachforschen, das Auffinden

neuer Informationen über eine Tätigkeit, die sich am Rande der Existenzvernichtung und in Reichweite schwer vorstellbarer Bedrohungen abspielte, ist anzustreben. Was Brecht in seinem Gedicht „Über das Sprechen der Sätze“ festgehalten hat, gilt auch in diesem Fall: „Dies erschwerte das Schen der Stücke: die erste Wirkung trat erst beim zweiten Lesen ein.“ Und dieses zweite und vertiefte Lesen der Quellen sollte weitere Erkenntnisse über einen Versuch, Selbstbewusstsein und Standhaftigkeit zu finden, erfolgen.

Dass man Stegreif- und Improvisationstheater bevorzugte, weil man die Texte entweder nicht besaß oder sie selbst schreiben musste - was der vielseitig ausgelastete Coloman Müller tat - gehört mit zu den Erinnerungen an die Kindheit der Theatereinrichtungen, zu den Vorformen eines regelmäßigen Theaterbetriebs.

UNSER DEUTSCHES THEATER: GESTERN UND HEUTE

250 Jahre deutsches Theater in Temeswar, 50 Jahre Deutsches Staatstheater

Vor-Sätze

Johann Lippet, Neuer-Weg-Kalender 1984

1953 bis 1963 60 Premieren

1963 bis 1973 78 Premieren

1973 bis 1983 79 Premieren

Fassel, 2003

Spielzeiten 1953-1958: 24 Premieren, 389.346 Zuschauer, 17,10%

Spielzeiten 1958-1963: 38 Premieren, 395.193 Zuschauer, 17,36%

Spielzeiten 1963-1968: 34 Premieren, 479.759 Zuschauer, 21,08%

Spielzeiten 1968-1973: 43 Premieren, 314.533 Zuschauer, 13,80%

Spielzeiten 1973-1978: 43 Premieren, 234.695 Zuschauer, 10,31%

Spielzeiten 1978-1983: 37 Premieren, 186.892 Zuschauer, 8,12%

Spielzeiten 1983-1988: 34 Premieren, 194.182 Zuschauer, 8,53%

Spielzeiten 1988-1993: 36 Premieren, 69.920 Zuschauer, 3,07%

Spielzeiten 1993-1998: 24 Premieren, 11.341 Zuschauer, 0,49%

Klassikeraufführungen

Laube „Karlsschüler“ (1953) 30.671 Zuschauer

Schiller „Kabale und Liebe“ (1955)	36.907 Zuschauer
------------------------------------	------------------

Lessing „Minna von Barnhelm“ (1956) 27.269 Zuschauer

Schiller „Don Carlos” (1958)	24.582 Zuschauer
------------------------------	------------------

Schiller „Die Räuber“ (1969) 36.749 Zuschauer

Schiller „Maria Stuart“ (1965) 25.136 Zuschauer

Schiller „Wilhelm Tell (1972)	19.063 Zuschauer
-------------------------------	------------------

Goethe „Egmont” (1963) 22.230 Zuschauer

Goethe „Iphigenie auf Tauris“ (1957 und 1982) 9885 bzw. 4.252 Zuschauer

Goethe „Urfaust“ (1973) 7388 Zuschauer

Goethe „Götz von Berlichingen“ (1975) 2.906 Zuschauer

Geschichte des deutschen Theaters in Temeswar

- 1753 Am 15. Mai bewilligt der städtische Verwaltungsausschuss Zuschüsse für Schauspieler
- 1764 Gertrude Bodenburgers Truppe spielt in Temeswar und Hermannstadt
Erste Lessing-Aufführungen im Banat
- 1765 Josef Hasenhuts Theatergesellschaft in Temeswar
- 1776 Das „raizische Magistratshaus“ beherbergt das Theater. Ab 1795 wird es – nach Umbauten – nur als Theatergebäude genutzt
- 1781-1784 Christoph Ludwig Seipp lässt in Temeswar, Hermannstadt und Pressburg spielen. Shakespeare-Aufführungen („König Lear“)
- 1788 Ältester (erhaltener) Theaterzettel: „Die Majestät in der Klemme“
- 1789 Aufführung von Johann Friedels „Der Fremde“ (Friedel, 1751-1789, ist Temeswarer)
- 1795 Opernspielzeit, u.a. Mozart „Die Zauberflöte“
- 1820-1831 Direktion Franz Herzog/ Josef Hirschfeld Zwei Theaterzeitschriften erscheinen: „Notizen über die dramatischen Leistungen der Bühnengesellschaft... Hirschfeld und Herzog“ und „Thalia“
- 1840-1846 Direktion Alexander Schmid in Temeswar, Ofen, Fünfkirchen
Zahlreiche Nestroy-Stücke und Opern
- 1862-1870 (mit Unterbrechungen) Direktion Friedrich Strampfer (danach Direktor des Theaters an der Wien). Erste Theatergesetze. Debüt Josefine Gallmeyer, Josef Blasel, Adolph Sonnenthal (Wiener Theatergrößen)
- 1853 Bau einer (Sommer-) Arena für 2.000 Zuschauer
- 1862-1870 Eduard Reimann in Temeswar (Winterspielzeit) und Hermannstadt (Sommerspielzeit). Operettenmode (Offenbach, Suppé).
- 1875 Neues Fellner-Theater am 22. September mit „Nőuralom“ von Szigligeti eröffnet. Erste deutsche Vorstellung: 25. September (Meyerbeer: „Robert der Teufel“). Fortab: deutsches und ungarisches Theater im gleichen Haus
- 1880 Theatergebäude fällt einem Brand zum Opfer
- 1881 Neues Fellner & Helmer-Theater. Beginn mit ungarischen Aufführungen
- 1887-1899 Theaterallianz Temeswar – Pressburg. Debüt Bruno Walter
- 1899 Am 27. März 1899 letzte deutsche Theatervorstellung (Raimund „Der Verschwender“) im Stadttheater. Bürgermeister Telbisz verbietet deutsches Theater
- 1899-1914 Seltene Gastspiele (1911 die Tegernseer)
- 1921 Gastspiel Ida Günther
- 1924-1926 Restriktive rumänische Theatergesetze: kurze Gastspiele von Paul Sundt (Operngesellschaft) und Max Werner Lenz (Sprechtheater)
- 1933-1944 Deutsches Landestheater Hermannstadt mit regelmäßigen Spielzeiten in Temeswar und im Banat

- 1953 Am 1. Januar wird das Deutsche Staatstheater gegründet (Abteilung des Rumänischen Staatstheaters);
27. Juni 195 Premiere von Heinrich Laube „Die Karlsschüler“ (101 Aufführungen, 3.71 Zuschauer)
- 1956 Das Deutsche Staatstheater wird autonom. Erster Direktor: Johann Szekler (1956-1971), Dramaturg Robert Reiter (1953-1968)
- 1958 Erster DDR-Gastregisseur: Georg Leopold (Erfurt). Premiere am 9. Mai 1958 mit Schillers „Don Carlos“. Erste Brecht-Premiere: „Mutter Courage und ihre Kinder“
- 1961 Hans Kehrers „Versunkene Äcker“, erstes Drama eines Autors aus dem Banat
- 1962 Nestroys „Lumpazivagabundus“ erzielt einen Zuschauerrekord (59.346 Zuschauer)
- 1966 Hans Kehrers Lustspiel „Es geht um die Heirat“ wird 152mal aufgeführt
- 1971 Klaus Heydenreich (Stuttgart) inszeniert Hauptmanns „Biberpelz“
- 1972 Studio im Foyer eröffnet
- 1973 Erste DDR-Gastspielreise mit Goethes „Urfaust“
- 1976 Franz Csiky gibt die Zeitschrift „Gong“ heraus. Von 1978-1987 ist Johann Lippert Dramaturg und Redakteur der Zeitschrift
- 1978 Festwoche zum 25. Jubiläum: das Theater erhält den Orden „Kultureller Verdienst, 1. Klasse“
- 1977-1989 Ausreisewellen. Das Ensemble schrumpft
- 1983 Direktor Hans Linder bleibt in der Bundesrepublik Deutschland, seine Nachfolgerin, Ildikó Jarcsek-Zamfirescu, erhält den Theaterbetrieb aufrecht. „Max und Moritz“ wird in 250 Aufführungen gezeigt
- 1988 Festwoche (35. Jahrestag) mit Brechts „Mutter Courage“
- 1991 Erstes Gastspiel in der Bundesrepublik Deutschland in Karlsruhe mit Hans Kehrers „Zwei Schwestern. Eine schwäbische Passion“
- 1992 40. Jahrestag des DSTT wird mit einem Gastspiel des Stadttheaters Baden-Baden gefeiert. An der Temeswarer Universität wird eine deutsche Schauspielklasse eingerichtet, Leiterin: Ida Jarcsek-Gaza
- 2003 50. Festtag wird mit den Theatern aus Esslingen, Hermannstadt, Szekszárd gefeiert. Eine hochrangige Delegation aus Baden-Württemberg nimmt an der Festwoche teil

Was aber allen bisherigen Darstellungen gemeinsam ist:

- a. Sie beruhen auf einer unzulänglichen Datengrundlage Johann Kaspar Steube, der als Soldat, Übersetzer und Wirt in Temeswar 1782 Theaterbesuch Vizekreishauptmann Bretschneider 1777 festhielt: „Hier in Werschetz ist Konzert und Ball, in Temeswar Schauspiel“¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Vgl. LINGER, Karl: Denkwürdigkeiten. Leipzig 1892, S. 211.

- b. Sie unterscheiden nicht zwischen den unterschiedlichen Formen der Theater:
 - Wandertheater
 - Stadttheater
 - Landestheater
 - Staatstheater
- c. Sie sind bestenfalls eine – unvollständige – Chronik, keine Entwicklungsgeschichte des deutschen Theaters in Temeswar.

Feststellungen

- a. Das Wandertheater trat in ungeeigneten Sälen (Wirtshäusern, Schulen) auf;
- b. Das Stadttheater verfügte ab 1795 über ein Theatergebäude, ab 1875 über einen repräsentativen Theaterbau. Seine Zielpublikum war ausschließlich das städtische (eventuell vielsprachige) Bürgertum;
- c. Das Landestheater musste sich dem neuen Status als Minderheitentheater anpassen und trat nicht im Opernsaal, sondern im Redoutensaal auf. Der repräsentative Saal war dem rumänischen Theater vorbehalten. Das Zielpublikum war in den Banater Städten und in den Großgemeinden, die 1933-1944 bespielt wurden, anzutreffen, ab 1944 auch an der jugoslawischen und sowjetischen Front (Sarajewo, Odessa);
- d. Das Deutsche Staatstheater trat in Stadt und Land auf, in über 160 Ortschaften Rumäniens. In den Anfangsjahren war Temeswar Hauptspielort, in den letzten drei Jahrzehnten war das Gros des Publikums auf dem Land bzw. bei den Tournéeen in Siebenbürgen auch in Städten anzutreffen. Die Spielplangestaltung trug dem Rechnung. Nach 1990 ist – durch finanzielle Engpässe bedingt – die Zielgruppe das städtische Publikum und deutsche Minderheiten im Ausland (Ungarn, Polen). Außer dem ehemaligen Redoutensaal, den sich ungarisches und deutsches Minderheitentheater teilen, wurde in Kulturheimen oder – in Städten – in den dortigen Theatergebäuden gespielt.

I. Vor-Sätze

Am 1. Januar 1953 wurde in Temeswar in der damaligen Volksrepublik Rumänien das deutsche Theater als Abteilung des Rumänischen Staatstheaters gegründet. Das ist eine runde Jahreszahl, aber heute ist der 29. November, da ist das perfekte Jubiläum eigentlich schon vorbei: das Deutsche Staatstheater wurde vor mehr als fünfzig Jahren, genauer, vor 50 Jahren und elf Monaten gegründet.

Warum diese Akribie, könnte man fragen? Weil das andere Jubiläum noch viel ungenauer ist: am 15. Mai 1753 bewilligte der städtische Verwaltungsausschuss von Temeswar Zuschüsse für eine deutsche Schauspielergesellschaft. Das war vor 250 Jahren und sechseinhalb Monaten. Aber auch dieses Datum ist unpräzise, denn schon 1751 wird auf dem städtischen Friedhof der Festung Temeswar das Grab eines Kindes von einem Schauspieler erwähnt, wie dies Dr. Anton Peter Petri festgehalten hat, und schon 1746 wurden Gaukler und Artisten in Temeswar gesichtet, aber es ist – bislang zwar nicht belegbar – ebenso möglich, dass die Jesuiten, die 1725 eine Schule in Temeswar eröffneten,

dort – wie üblich – jährliche Theateraufführungen veranstalteten. Das wären in jedem Einzelfall mehr als 250 Jahre einer Theatertätigkeit in Temeswar.

Die genaue Bestimmung von Daten stößt auf Schwierigkeiten: man kann nicht immer die Gelegenheit für exakte Jubiläen auffinden oder diese Jubiläen zum richtigen Zeitpunkt durchführen. Was die symbolischen Anlässe jedoch zeigen, ist die Kontinuität und Dauer von Prozessen, von Vorgängen, von Institutionen.

Da aber stellt sich schon die nächste Frage: hat dieses deutsche Theater, das wir immer mit Stolz und Genugtuung „unser Theater“ nennen, tatsächlich die behauptete Kontinuität? Ist es stets das gleiche Theater gewesen, das sich an ein vergleichbares Publikum, nämlich an uns oder an unser Großeltern, an unsere Urgroßeltern wandte, das durch seine Angebot an Bühnengeschehen prägend wirkte und das einen Grundbestand an Identifikationsmustern bereit hielt?

Was am wenigsten zu bestreiten ist: das Deutsche Staatstheater, eine Gründung einer kommunistischen Diktatur, wurde und wird von den Akteuren selbst, den Intendanten, Regisseuren, Bühnenbildnern, Schauspielern ebenso vom Publikum, das keine der heute seltenen Gelegenheiten ungenutzt lässt, den Darbietungen dieses Theaters oder eines Teilensembles beizuwohnen, als „unser“ Theater, als unser aller Besitz betrachtet. Vor allem die Klassikeraufführungen sind – so glauben wir in der Regel – ein Garant für Erfolge gewesen, ebenso die Aufführung von Werken des Wiener Volkstheaters und – nicht zuletzt – die Bühnenwerke unserer Banater Dramatiker. Man glaubt auch, dass dieses Deutsche Theater – zumindest bis 1977, als der Exodus aus Rumänien einsetzte – stets als Institution zu betrachten ist, die eine unentwegt aufsteigende Tendenz erkennen lässt: es gab immer mehr Premieren, immer mehr Zuschauer sahen die Aufführungen des Ensembles. Ich wähle für diese Überzeugung eine Zahlenaufstellung von Johann Lippert, die 1983 im „Neuer Weg“-Kalender publiziert wurde. Damals ging es um die damals 2 Millionen Zuschauer, die Aufführungen „unseres Theaters“ gesehen hatten und darum, wie intensiv inszeniert wurde¹⁵⁹. Es gab demnach von:

1953 bis 1963	60 Premieren
1963 bis 1973	78 Premieren
1973 bis 1983	79 Premieren

Diese Zahlen stimmen, aber bei der Zahl 2 Millionen – oder heute von knapp 2,5 Millionen – Zuschauern muss nachgefragt werden. Wann kamen die Zuschauer zahlreicher, wann begann das Interesse an den Aufführungen zu sinken oder zu steigen? Sehen wir uns die chronologische Entwicklung der Zuschauerzahlen innerhalb eines Zeitraums von je 5 Jahren an:

Spielzeiten 1953-1958:	24 Premieren, 389.346 Zuschauer, 17,10%
Spielzeiten 1958-1963:	38 Premieren, 395.193 Zuschauer, 17,36%
Spielzeiten 1963-1968:	34 Premieren, 479.759 Zuschauer, 21,08%
Spielzeiten 1968-1973:	43 Premieren, 314.533 Zuschauer, 13,80%
Spielzeiten 1973-1978:	43 Premieren, 234.695 Zuschauer, 10,31%
Spielzeiten 1978-1983:	37 Premieren, 186.892 Zuschauer, 8,12%
Spielzeiten 1983-1988:	34 Premieren, 194.182 Zuschauer, 8,53%
Spielzeiten 1988-1993:	36 Premieren, 69.920 Zuschauer, 3,07%
Spielzeiten 1993-1998:	24 Premieren, 11.341 Zuschauer, 0,49%

¹⁵⁹ LIPPET, Johann: Über 2 Millionen Zuschauer. In: Neuer Weg-Kalender 1983, S. 43-45.

Die Auswertung ist einfach: bis 1998 sahen insgesamt 2.275.861 Zuschauer die Aufführungen des Deutschen Staatstheaters¹⁶⁰. Davon waren mehr als die Hälfte in den ersten fünfzehn Jahren (1953-1968) im Theater (55,54%), nahezu ein Drittel in den nächsten fünfzehn Jahren von 1968-1983 (32,23%) und nur noch 12,09% in den darauf folgenden fünfzehn Jahren. Diese letzten 15 Jahre waren die des Exodus, aber nach dem – zahlenmäßigen – Höhepunkt 1963-1968, als u.a. Nestroys „Lumpazivagabundus“ in 143 Aufführungen vor 59.346 Zuschauern gespielt wurde und Hans Kehrers „Es geht um die Heirat“ in 152 Aufführungen 46.654 Zuschauer ins Theater brachte, ging es bergab, obwohl gerade durch den in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre begonnenen Generationenwechsel sowohl in darstellerischer als auch hinsichtlich des Spielplans vieles anders, moderner, interessanter wurde. Eine weitere Anmerkung: 1983-1988, als das Ensemble extrem geschrumpft, die Zahl der potentiellen Zuschauer durch Aussiedlung stark reduziert worden war, gab es einen leichten Aufwärtstrend bei den Zuschauerzahlen: 194.182 statt wie fünf Jahre zuvor: 186.892 Zuschauer.

Über diese Zahlen darf man nachdenken: denn die größte Beliebtheit des Theaters war – nimmt man die Zuschauerzahlen – in den Jahren strenger Zensur bis 1968 vorhanden, während in der Zeit relativer Liberalisierung die Zahlen rückläufig waren. In der Spätzeit des diktatorischen Wahnsinns in Rumänien, als die Gastspiele durch Treibstoffmangel fast unmöglich waren, als die Künstler und ihr Publikum auf gepackten Koffern saßen, gab es plötzlich wieder eine Zunahme der Zuschauerzahlen. Zuletzt noch eine Feststellung: die Richtigkeit der Zahlenangaben ist für den heutigen Betrachter zweifellos nicht überprüfbar, auch weiß man nicht, ob die Zahlen in manchen Perioden realitätsnahe waren und in anderen eher freizügiger gehandhabt wurden.

Allerdings trifft ebenso zu, was Emmerich Reichrath anlässlich der 25-Jahrfeier des Deutschen Staatstheaters festgehalten hatte: „Das gewiss wichtigste Ergebnis der Tätigkeit dieser Bühne ist ihre Breitenwirkung, die Tatsache, dass sie nach und nach vielen Menschen bis hin in abgelegene ländliche Ortschaften zu einem richtigen Theatererlebnis verholfen hat“¹⁶¹.

Sehen wir uns nun die beliebten Klassikeraufführungen an: es steht fest, dass in den ersten fünfzehn Jahren Klassikeraufführungen Maßstäbe gesetzt haben: Laubes „Karlsschüler“ (1953), das Debütstück des Deutschen Staatstheaters, das von 30.671 Zuschauern gesehen wurde, Schillers „Kabale und Liebe“ (1955), das 36.907 Zuschauer ansprach, Lessings „Minna von Barnhelm“ (1956), das 27.269 Zuschauer ins Theater brachte. Auch Schillers „Don Carlos“ (1958) sahen 24.582 Zuschauer, „Die Räuber“ (1969) 36.749 und „Maria Stuart“ (1965) 25.136; „Wilhelm Tell“ (1972) war mit 51 Aufführungen und 19.063 Zuschauern deutlich bescheidener. Es hat zweifellos einen Schiller-Boom in Temeswar gegeben, allerdings keine vergleichbare Goethe-Rezeption. Goethes „Egmont“ ((1963) war mit 22.230 Zuschauern erfolgreich, nicht aber „Iphigenie auf Tauris“ (1957 und 1982), mit 9885 bzw. 4.252 Zuschauern, „Urfaust“ (1973) mit 7388 oder „Götz von Berlichingen“ (1975) mit 2.906 Zuschauern. Wie steht es mit den anderen „Klassikern“, mit denen eigentlich die traditionellen Erfolgsautoren der deutschen Bühne gemeint waren? Im Unterschied zu Hermannstadt, wo man auch Hans Sachs und Andreas Gryphius

¹⁶⁰ Die darauf folgende Spielzeit lockte nur noch 2.990 Zuschauer ins Theater. Ähnlich unerfreulich ging es bis 2003 weiter.

¹⁶¹ REICHRATH, Emmerich: Theaterjubiläum in Temesvar. In: DERS.: Theaterkritiken. Cluj-Napoca: Dacia 1981, S. 9.

einstudierte, begann am Deutschen Staatstheater das Interesse im 18. Jahrhundert: Lessing war mit drei Stücken der einzige Dramatiker der Aufklärung, von Sturm und Drang und Klassik wurden – wie erwähnt – Goethe und Schiller – mehrfach präsentiert. Kleists „Zerbrochener Krug“ (1962) brachte 11.364 Zuschauer ins Theater, bei der Neuinszenierung 1992 wesentlich weniger. Zu den wichtigen Aufführungen der neunziger Jahren gehörte das Projekt „Robert Guiskard“ von Kleist, das von Berliner Theaterleuten (Faschina, Behrmann) inszeniert, aber sehr schnell aus dem Spielplan genommen wurde. Vormärzdrematik fehlte, und von den Erfolgen nach 1848 ist Hebbels „Maria Magdalene“ (1967) mit Interesse (Regie: Mauritius Sekler, 25.746) und 1981 (Regie: Ernst Seiltgen, Ingolstadt) mit Desinteresse (6.128 Zuschauer) aufgenommen worden. Das Wiener Volkstheater war ausschließlich durch Nestroy mehrfach vertreten. So lange Mauritius Sekler Regie führte, gehörten diese Stücke zu den erfolgreichsten, in den siebziger Jahren verebbte die Nachfrage. Von den Naturalisten war Gerhart Hauptmann mit seinem „Biberpelz“ (1971 Regie: Klaus Heydenreich, Stuttgart, 5.238 Zuschauer) vertreten, von den Dramatikern der klassischen Moderne waren Georg Kaiser, Carl Sternheim, Ödön von Horvath u.a. allerdings nicht mit ihren bekanntesten Titeln im Spielplan der siebziger Jahre. Klassikeraufführungen nahmen im Laufe der Zeit an Wirkung und Zahl ab, so dass sie – neben den musikalischen Veranstaltungen, den Mischgenres (Musik, Sprechtheater) – eine untergeordnete Rolle spielten. Dasselbe gilt für die Klassiker der Weltdramatik, von denen in den frühen Jahren des Deutschen Staatstheaters Molière Erfolge feierte, was zweifellos auch dem Komiker Ottmar Strasser zu verdanken war.

Die repräsentative Funktion der „Klassiker“ innerhalb der Spielpläne nahm immer mehr ab, bei Neuinszenierungen war das Desinteresse oft auffällig, und aus dem gesamten Standardrepertoire der deutschen Bühnengeschichte wurde sehr restriktiv selektiert. Der immer wieder behauptete Klassiker-Bonus war in den fünfziger und sechziger Jahren zweifellos vorhanden, danach jedoch geschah, was in jedem Theaterbetrieb selbstverständlich ist: man bevorzugte leichtere Kost, griff oft zu Lustspielen, setzte häufig Mischgenres ein (Sprechtheater und Musik), wie sie mit den sogenannten „Bunten Abenden“ schon früh vorhanden waren. Das Banater Volksstück – mit einigen sozialistischen Pflichtbeilagen, die das Publikum nicht unbedingt sehr ernst nahm – war ebenfalls seit Johann Szecklers „Nach dem Gewitter“ (1957) ein Desiderat, das für Zuschauerinteresse zu sorgen hatte, dies aber erst seit Hans Kehrers „Es geht um die Heirat“ und seit Peter Riesz „Was Resi hat Gäscht“ (1969) tun konnte.

Damit sind weitere feste Bestandteile unserer Vorstellungsbasis über „unser Deutsches Staatstheater“ durch Fakten zu korrigieren: nicht die Klassiker, die Unterhaltungsangebote standen in den letzten drei Jahrzehnten, aber auch zuvor, im Rampenlicht der öffentlichen Anerkennung. Zweifellos, die Kritik und die Fachmeinungen hatten dazu immer schon eine andere Einstellung, die selten mit der Publikumsgunst deckungsgleich war.

II. Geschichtliche Entwicklung des deutschen Theaters in Temeswar

Diese etwas langwierige Vorbereitung, die schon einiges über unseren Vorstellungshorizont und die unmittelbare Theaterwirklichkeit ausgesagt hat, war notwendig, um die Frage danach zu stellen: was war und was ist „unser deutsches Theater“? Welches deutsche Theater hat es in Temeswar (oder im Banat) gegeben? Was haben diese einzelnen Theater uns bedeutet oder was wissen wir eigentlich über sie?

Die Antwort erscheint deshalb leicht, weil schon am 11. März 1944 die Temeswarerin Marie Josefa Rosl Schütz bei den angesehenen Germanisten Josef Nadler und Richard von Kralik in Wien ihre Dissertation: „Die Geschichte des Temeswarer deutschen Theaters im 18. und 19. Jahrhundert“ vorlegte, die 1972 als „Thalia in Temeswar“ in Buchform publiziert wurde¹⁶². Schon dort, wo es sich um das Musiktheater handelte, wurde die Arbeit von Schütz-Pechtol immer wieder herangezogen und bei Brandeiss/Lessl¹⁶³ häufig durch textgleiche Anleihen wiederholt. Nur hat sich seit 1944 die Theaterwissenschaft entwickelt, und auch im regionalen Bereich sind neue Quellen erschlossen worden. Man muss bedauern, dass Robert Reiter, dem man die Erschließung einiger zuvor unbeachteter Quellen verdankt, seine geplante Geschichte des deutschen Theaters in Temeswar nicht abgeschlossen hat.¹⁶⁴

Was aber allen bisherigen Darstellungen gemeinsam ist:

- a. Sie beruhen auf einer unzulänglichen Datengrundlage
- b. Sie unterscheiden nicht zwischen den unterschiedlichen Formen der Theater
- c. Sie sind bestenfalls eine – unvollständige – Chronik, keine Entwicklungsgeschichte des deutschen Theaters in Temeswar

A. Informationsdefizite

Benutzt wurden immer wieder die gleichen Darstellungen, von István Berkeszi und Adele Rosa bis zu Maria Schütz-Pechtol. Vor allem für das 18. Jahrhundert beruhen aber alle diese Ausführungen auf Spekulationen, denn Belege über die Spielpläne und Einzelaufführungen sind für Temeswar nicht nachweisbar. Ein Beispiel mag genügen: Christoph Ludwig Seipp ließ sein Ensemble 1781-1784 nicht bloß in Pressburg und Hermannstadt sondern auch in Temeswar auftreten. Dabei kann nur vermutet, nicht aber belegt werden, dass er in Temeswar – wie zuvor in Pressburg – seine Vorliebe für Lessing und Shakespeare ebenso zu erkennen gab, wie er seine eigenen Stücke, u.a. ein Drama über den Grafen Essex, aufführen ließ. Ebenso kann man annehmen, dass Seipp, der 1788-1790 wieder in Hermannstadt war, auch Temeswar erneut bespielte. Den Spielplan von Hermannstadt, wo es seit 1788 ein eigenes Theatergebäude gab, damit den Beginn eines stabilen Stadttheaters, kennt man, weil er im Hermanstädter Archiv vorliegt und weil Seipp Mitarbeiter der 1790 gegründeten „Siebenbürgischen Quartalschrift war, der man Informationen über seine Tätigkeit in Siebenbürgen entnehmen kann. Die Vermutung, dass in Temeswar das gleiche Programm dargeboten wurde, ist nicht mehr als eine Vermutung.

¹⁶² PECHTOL, Maria: Thalia in Temeswar.. Die Geschichte des Temeswarer deutschen Theaters im 18. und 19. Jahrhundert. Bukarest: Kriterion 1972.

¹⁶³ BRANDEISS, Josef/ Lessl, Erwin: Temeswarer Musikleben. Zweihundert Jahre Tradition. Bukarest 1980.

¹⁶⁴ Vgl. REITER, Robert: Eine Temesvarer Theaterkritik und die Wiener Polizeidirektion. Aus der Vergangenheit des Temesvarer deutschen Theaters. In: Banater Deutsche Zeitung, Jg. 9, Nr. 129, 14.6.1927, S. 5; DERS.: Aus unserer Theatergeschichte: ein Zunftmeister im Reiche Thalias. Die "Schülerische deutsche Schauspielgesellschaft" in Temeschburg. In: Südostdeutsche Tageszeitung, Jg. 71, Nr. 18, 23.1.1944, S.7-8; LIEBHARD, Franz: Gewinn und Trübnis der Soffleure. Ein Stück Theatergeschichte in vergilbten Blättern. In: Neuer Weg (fortab: NW), Jg. 26, Nr. 7.747, 5.4.1974, S. 4; DERS.: Temeswarer Theatergesetze. Ein Blick ins Bühnenleben früherer Zeit. In: NW, Jg. 27, Nr. 7.990, 18.1.1975, S. 3; DERS.: Vergessene Spielzeit. Wie kam es zum Fiasko des Günther-Ensembles? In: NW, Jg. 30, Nr. 8999, 22.4.1978, S. 3, 4; Nr. 9005, 29.4.1978, S. 4.

Ähnliches gilt für die – eventuelle – Nachfolgerin von Seipp, die Prinzipalin Johanna Schmallöger, deren Namen auch 1784 als Pächterin des Temeswarer Theaters erwähnt wird. Die Schmallöger und ihr Sohn Josef förderten vor allem das Ballett und führten zum Beispiel auch ein Ballett über den jungen Werther auf, allerdings ist dies für Ofen belegt, nicht für Temeswar. Und schon für den sehr angesehenen Prinzipal Hülverding kennt man Personal und Spielplan ausschließlich aus dem in Hermannstadt veröffentlichten „Theatral Wochenblatt“ (1778). Was davon allerdings in Temeswar zu sehen war, ist bis heute nicht dokumentiert worden.

Diese Wissenslücken reichen bis in die Zeit, in der in Temeswar eine periodische Literatur zu erscheinen begann, allerdings enthaltenen die dreizehn Nummern der „Temesvarer Nachrichten“ (1771) keine Informationen über das Theaterleben. Auch Reisebeschreibungen wie Seipps Reisejournale von Pressburg nach Temeswar und Hermannstadt,¹⁶⁵ enthalten kaum genauere Angaben über die Theatergebäude und die Spielpläne, und der reisende Gothaer Schumacher Johann Kaspar Steube, der als Soldat, Übersetzer und Wirt in Temeswar und Herkulesbad tätig war, hat bloß berichtet, dass er bis 1782 im Banat war, wo er – als er in Temeswar in Wirtshaus pachtete – auch Theatervorstellungen besuchte.¹⁶⁶ Oder man erinnert an den Vizekreishauptmann Bretschneider, der 1777 festhielt: „Hier in Werschetz ist Konzert und Ball, in Temeswar Schauspiel.“¹⁶⁷

Im 19. Jahrhundert kann allerdings nicht ausschließlich die Banater Presse als Quelle herangezogen werden, sondern man muss die Pester, Ofener und Wiener Blätter und Zeitschriften verwenden, z.B. Bäuerles „Allgemeine Theaterzeitung“ (ab 1806), die Pester Zeitschrift „Der Spiegel“ (1820-1847), die sehr häufig die Theatertätigkeit in der Provinz, das heißt auch in Temeswar, präsentierten.

B. Organisationsformen des Theaters

Die größte Unsicherheit geht jedoch darauf zurück, dass man die einzelnen Organisationsformen des Theaters nicht entsprechend beachtet hat. Wir erwähnen die wichtigsten und versuchen danach zu bestimmen, was sie jeweils für Temeswar bedeutet haben:

1. Wandertheater
2. Stadttheater
3. Landestheater
4. Staatstheater

B.1. Wandertheater

Im europäischen Vergleich sind diese – zunächst englischen, dann italienischen, zuletzt deutschen und französischen Wandertruppen zum Teil eine Begleiterscheinung der

¹⁶⁵ Vgl. Johann Lehmanns Reise von Pressburg nach Hermannstadt in Siebenbürgen. Dünkelspiel & Leipzig 1785; SEIPP, Christoph Ludwig: Reisen von Pressburg durch Mähren, beyde Schlesien und Ungarn nach Siebenbürgen. Frankfurt & Leipzig 17193. Siehe auch FASSEL, Horst: Ein Wieland-Gegner als Theatergründer in Preßburg, Temeswar und Hermannstadt. In: Die Geschichte des deutschen Theaters im Ausland: Von Afrika bis Wisconsin – Anfänge und Entwicklungen. Frankfurt a. M.: usw. 2000, S. 234-264; auch in: Revista istorică, N. F., Bd. VII, 1996, Nr. 1-2, S. 87-105.

¹⁶⁶ Vgl. STEUBE, Johann Kaspar: Wanderschaften und Schicksale. Gotha 1791 bzw. DERS.: Briefe über das Banat. Gotha 1793.

¹⁶⁷ Vgl. LINGER, Karl: Denkwürdigkeiten. Leipzig 1892, S. 211.

Kriege gewesen. Wohin die Truppen zogen, wurden sie von Spaßmachern, Gauklern und Schauspielern begleitet. Das war auch im Banat nicht anders. Kennzeichnend für die Wandertheater war es, dass sie sich so lange an einem Ort aufhielten, so lange dort Interesse – das bedeutete auch: ein (mehr oder weniger) gutes Auskommen – möglich war. In den neu eroberten Gebieten gehörten diese Wanderschauspieler zu den Anzeichen eines neu beginnenden Kulturlebens, das sich auf größere Zentren, auf regionale Hauptstädte konzentrierte. Die unstete Lebens- und Arbeitsweise war einer der Hauptgründe, weshalb die Schauspieler zunächst nicht als ehrbare Mitglieder der bürgerlichen Gesellschaft betrachtet und dementsprechend behandelt bzw. ausgegrenzt wurden. Es war keineswegs Zufall, dass diese Schausteller in der Regel in Wirtshäusern und auf Märkten auftraten. Erst als man feste Schauspielhäuser einrichtete bzw. als auf den Schlösser Adelstheater entstanden – im Banat geschah dies erst in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts im heutigen Großkomlosch beim Grafen Náko – war dies ein Ausdruck gewachsener Akzeptanz für diese Berufsgruppe.

Die Wandertheater bevorzugten Stegreifdichtungen, sie förderten Pantomime, Extemporieren, und erst Benedikt Dominik Anton Cremeri (1752-1795) führte 1772 in Temeswar das „regelmäßige Schauspiel“ ein, das heißt Schauspieltexte wurden die Grundlage für die Darstellung. Allerdings blieben die Gewohnheiten des spontanen Einfalls, der ungebundenen Improvisation weiterhin erhalten, und erst bei Seipp erfährt man, wie er darum bemüht war, eine strenge Disziplin und Texttreue zu erzwingen.

Von festen Spielzeiten und einem nachvollziehbaren Repertoire – wie dies in Deutschland nach 1740 die berühmte Neuberin durchsetzte – war in der Provinz, auch im Banat, noch lange nichts zu hören. Was als sicher gilt: Prinzipale wie Gertrude Bodenbug, die Harald Krasser die „siebenbürgische Neuberin“ nannte, Anton Hasenhut, Hülverding, Franz Heinrich Bulla sind mit Temeswar in Verbindung gebracht worden. Selbst wenn sie in der Stadt waren, weiß man nicht, was sie dort dargeboten haben; das einzige, was bekannt ist: sie alle waren im Kaisertum Österreich bekannte Künstler. Ebenso wenig weiß man, ob diese Truppen neben anderen, heute vergessenen und nicht einmal namentlich bekannten auftraten. Noch 1859 berichtet ein reisender Schauspieler aus Deva, dass er dort die Reste einer Schauspieltruppe angetroffen hat, die zuvor im Banat tätig gewesen war.

Was ebenfalls sicher ist: die Zielgruppe dieser städtischen Aufführungen waren nicht die schwäbischen Ansiedler, sondern das Militär und die Verwaltungsbeamten in der Banater Hauptstadt. Weil diese aber meist nur wenige Jahre vor Ort im Dienst waren, waren sie keineswegs Mitbeteiligte an dem Ereignis „unser Theater“. Das beste Beispiel dafür bietet Seipp: er hatte in Hermannstadt 1788 das erste feste Stadttheater eingeweiht, aber 1790 wurden alle Landesbehörden und ein großer Teil des Militärs nach Klausenburg verlegt, einer nicht mehr deutschsprachigen Stadt. In diesem Augenblick gab Seipp seine Hermannstädter Unternehmen ganz auf und kehrte endgültig nach Pressburg zurück, der damaligen ungarischen Krönungsstadt.

B.2. Stadttheater:

Die Ära der Stadttheater begann im 18. Jahrhundert, als das Theater schon fester Bestandteil der bürgerlichen Kultur geworden war und als es – vom literarischen Text ausgehend – dem Ideal eines Nationaltheaters nacheiferte, für das es in dem Kleinstaatengewirr in Deutschland eigentlich kein echtes Zentrum gab, es sei denn, man sieht Wien, im östlichen deutschen Sprachraum, als ein solches Zentrum an. Für die österreichische und ungarische Provinz war es das auch zweifellos. In dem Siedlungsbereich Banat war Temeswar eine Stadt mit einem aufstrebenden Bürgertum.

Schon 1776 machte man sich Gedanken über ein eigenes Theatergebäude. Zunächst nutzte man das „raitische Stadthaus“ dafür, aber erst 1795 wurde dieses umgebaut und ausschließlich für Theaterzwecke genutzt. Von diesem Zeitpunkt an war eine Planung in Temeswar einfacher, aber nie problemlos. Einen guten Einblick in die Theatertätigkeit haben wir ab 1820: die Direktoren Herzog und Hirschfeld waren bis 1835 tonangebend, und dass die Zeitschrift „Banater Zeitschrift für Landwirtschaft, Handel, Künste und Gewerbe“ (1827-1828) regelmäßig über Theaterereignisse berichtete, dass in den dreißiger Jahren Johann Nepomuk Preyer, in den vierziger Gottfried Feldinger über das Theaterleben im „Spiegel“ und in Bäuerles „Allgemeiner Theaterzeitung“ berichteten, lässt die Bedeutung dieser Tätigkeit vermuten. Auch, dass man 1830 mit den „Notizen“ und „Thalia“ zwei eigene Fachzeitschriften herausgab, zeigt den wachsenden Stellenwert des Theaters im Kulturralltag der Stadt an.

Die Theaterdirektoren vor 1849 sind bei Schütz-Pechtol aufgelistet. Die Liste weist jedoch Ungenauigkeiten auf: außer der festen Spielzeit, die in Temeswar von Anfang Oktober bis Pfingsten dauerte, gab es ständig Gastspiele von Wandertruppen, und auch in der festen Spielzeit gab es Tournées von Wandertheatern. Es ist demnach zu kurz gegriffen, wenn man einen Direktor nennt, während eigentlich 3-4 in der gleichen Stadt gastierten.

Mit ganzjährigen Spielzeiten, das heißt einer noch rigoroseren Planung, begann es erst seit der Ära von Friedrich Strampfer 1852, der auch Theatergesetz erließ und auf anspruchsvolle Inszenierungen Wert legte. Er ließ 1855 eine sogenannte Sommer-Arena erbauen, in der bis zu 2.000 Zuschauer Theateraufführungen miterleben konnten. Aber schon in den späten fünfziger Jahren traten im Sommer – außer Strampfer und seinem Nachfolger Szabó – auch andere Truppen in Temeswar auf. Einen Überblick über die Vielfalt dieses Nebeneinanders von Stadttheater und Wandertruppen fehlt bis heute. Es wird nur eines klar: das Theaterwesen erlebte in Temeswar nicht nur sehr gute Direktoren, von Alexander Schmid, der auch in Ofen tätig war, zu Eduard Kreibitz, der nach Pressburg abwanderte, zu Strampfer, der Direktor des Theaters an der Wien wurde, zu Szabó, der erstmals überhaupt ein deutsches und ein ungarisches Ensemble leitete und sich 1859 ein Gastauftritt von einem ganzen Monat in Wien leistete, bis zu Eduard Reimann, dessen Tätigkeit durch Kritiken und sein eigenes Rechnungsbuch, das in Würzburg aufbewahrt wird, sehr gut nachvollziehbar ist. Auch die berühmten Schauspieler, die in Temeswar debütierten oder dort zu Gast waren, sind Legion, Adolf Sonnenthal, Josef Blasel, Josefine Gallmeyer, und auch aus dem Banat und Temeswar kamen immer mehr junge Talente an das deutsche Theater, das sie dann in den deutschen Sprachraum weiter vermittelte.

Eine logische Konsequenz war es, dass auch das Repräsentationsbedürfnis zunahm, so dass 1875 das erste Fellner-Theater – nach dem Modell des Wiener Treumann-Theaters – erbaut und nach dem Brand 1882 als Fellner & Helmer-Theater zu den glanzvollsten der österreichisch-ungarischen Provinz gehörte.

Allerdings: die Kontinuität der Ensembles und der Direktoren war vom Stadtrat abhängig, und in diesem Stadtrat spielten zunehmend mehr Ungarn oder magyarisierte Deutsche eine Rolle. Eduard Reimann verließ Temeswar 1870 nur, weil der Stadtrat seine Verlängerung auf die lange Bank schob. 1875 und 1882 wurde das neue Theatergebäude von der ungarischen Truppe eingeweiht, obwohl die Mehrheit der Stadtbevölkerung deutsch war. Schließlich war es 1899 ein deutschstämmiger Bürgermeister, der weitere deutsche Spielzeiten im Stadttheater untersagte, so dass dort zuletzt am 27. März 1899 Raimunds „Verschwender“ zu sehen war. Da nützte es nicht, dass der damalige Direktor Emanuel Raul, der gleichzeitig in Pressburg tätig war, 1897 eine Theaterschule eingerichtet hatte. Nach 1899 gab es nur noch kurze deutsche Gastspiele in Temeswar, die allerdings

nicht im Stadttheater stattfanden, das Direktor Krécsanyi mit seinem ungarischen Ensemble beherrschte.

Nach 1920, als das Stadttheater erneut abbrannte, gab es Verhandlungen darüber, wie das Stadttheater auszugestalten sei: man dachte an ein gemischtes deutsch-rumänisch-ungarisches Ensemble, was den Bevölkerungsanteilen der drei großen ethnischen Gruppen entsprochen hätte. Dazu aber kam es nicht mehr.

B.3. Landestheater

In Deutschland wurden sie nach dem Ersten Weltkrieg, als die früheren Hoftheater neu organisiert werden mussten, im Zuge einer flächendeckenden Theaterreform gegründet. In Rumänien war das Deutsche Kulturamt in Hermannstadt ab 1923 für alle Gastspiele deutscher Ensembles zuständig, so dass landesweit eine Homogenität der Theatertätigkeit erreicht wurde. Als aufgrund der restriktiven Gesetze eine Tourneetätigkeit ausländischer Künstler nicht mehr möglich war, wurde 1933 von Gust Ongyerth und dem Deutschen Theaterverein Hermannstadt das Deutsche Landestheater gegründet. Ihm fehlte – im Vergleich zu Landestheatern in Deutschland – die finanziellen Zuwendungen des Staates; das Landestheater konnte sich ausschließlich auf die eigenen Einnahmen, auf Spenden und auf die Beiträge der deutschen Theatervereine, die in den deutschen Siedlungsgebieten bestanden, stützen. Zuschusswürdig waren für den rumänischen Staat vorwiegend die sogenannten Nationaltheater, das heißt die rumänischen Theatereinrichtungen in Bukarest, Jassy, Klausenburg und Craiova.

Der Hauptstandort des Deutschen Landestheaters war Hermannstadt, aber im Ensemble waren auch Banater Künstler tätig, allen voran Maria Seelig, die als erste Liebhaberin landesweit Erfolge feierte. Vor 1933 hatte sie in Temeswar eine deutsche Schauspielschule eröffnet, mit der sie u.a. Shakespeare-Aufführungen veranstaltete. Neben Hermannstadt und Kronstadt war Temeswar die Stadt, in der das Deutsche Landestheater die längsten Gastspiele einplante. Einen Einfluss auf die Spielplangestaltung konnte Temeswar nicht geltend machen.

Das Unternehmen Landestheater ohne staatliche Förderung wäre schon 1936 gescheitert, wenn nicht aus dem Dritten Reich Zuschüsse gekommen wären, die 1939 sogar zu einer Gastspielreise nach Deutschland führten und 1940, als das Landestheater als Institution der Deutschen Volksgruppe ausgewiesen wurde, zu Verpflichtungen binnendeutscher Schauspieler in Rumänien führten.

Außer dem Deutschen Landestheater waren auch andere deutsche Theater in Temeswar, zum Beispiel das Landestheater Saarpfalz aus Kaiserslautern 1939. Die Eindrücke aus Temeswar wurden wie folgt festgehalten: „Das gleiche beglückende und ebenso wehmütig-schmerzende Abschiedserlebnis widerfuhr uns später im Banat, der letzten Etappe unserer Rumänienfahrt... Sie haben sich wie die Siebenbürger treu ihre Stammesart bewahrt. Hier spricht man nicht nur nach mehr als 150 Jahren noch den unverfälschten pfälzischen Dialekt, auch Zeitungen erscheinen in der alten Heimatsprache. Dass im Banat unser pfälzisches Volksstück einer stürmisch bejubelten Aufnahme begegnete¹⁶⁸, war selbstverständlich. Aber auch die Aufführung von „Minna von Barnhelm“ erfuhr in dem prunkvollen großen und neuen Theater in Temeswar, dem Mittelpunkt des Gebietes, dieselbe Begeisterung wie in dem zwar kleineren, aber von großer Aufgeschlossenheit durchpulsten

¹⁶⁸ Es handelte sich um: „Das Musikantendorf“, das neben Lessings „Minna von Barnhelm“ und Kolbenheyers „Jagt ihn – ein Mensch“ zum Tourneeprogramm gehörte.

Hatzfeld. In Temesvar, der liebenswürdigen Stadt, die sich viel von der Lebensfreude und der leichten Eleganz der ungarischen Zeit bewahrte, verlebten wir die Ostertage. Ausflüge führten uns in die Umgebung (Ulmbach, Lenauheim, Hatzfeld). Fast in allen Orten wurden wir der Mittelpunkt spontan improvisierter Volksfeste, bei denen wir nicht nur mit der sprichwörtlichen Gastfreundschaft der Banater Schwaben, sondern auch mit ihrer Sangesfreudigkeit und mit ihren sorgsam gepflegten Volkstänzen bekannt wurden. Die Vorstellungen in Temesvar selbst waren künstlerische Feierstunden, die zu einem stürmischen Bekenntnis zum deutschen Wort und zur deutschen Kunst wurden“¹⁶⁹.

Im Unterschied zu den Stadttheatern war die regionale Eigenart im Spielplan nicht mehr vertreten, sieht man von derjenigen ab, die zum Hauptstandort des Theaters Landestheaters gehörte. Da das Deutsche Landestheater sich von 1940 bis 1944 als Teil der politischen Vertretung der deutschen Minderheit verstand, wurde es – nachdem es zuletzt als Fronttheater tätig war – 1944 aufgelöst, als die Deutsche Volksgruppe als Vertreterin der NS-Ideologie gebrandmarkt worden war. Eine Neugründung eines Landestheaters war nach 1945 ausgeschlossen.

Festhalten muss man, dass das Deutsche Landestheater alle deutschen Siedlungsgebiete in Rumänien bespielte, am seltensten die Bukowina und Sathmar, dass aber die ideologische Bevormundung im Spielplan und in der Theaterkritiken der Zeit unmissverständlich war. Eine gesicherte Kontinuität des Staatstheaters war auch bloß durch die ausländische (deutsche) Bezuschussung möglich, die nach Kriegsende Diskriminierungsmaßnahmen erleichterte.

B.4. Staatstheater

Die Gründung dieser Theater geht auf eine politische Entscheidung zurück. Im Nachkriegsrumänien hing die gleichzeitig erfolgte Gründung eines deutschen und ungarischen Staatstheaters 1953 damit zusammen, dass nach 1952 die Minderheitenrechte neu gestaltet wurden und die kulturelle Tätigkeit, die durch zentrale Beschlüsse und Zensur gesteuert wurden, die Zustimmung der Minderheitengruppen zum neuen politischen System mit garantieren sollte¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Vgl. Theater am Westwall. 20 Jahre Kulturarbeit des Landestheaters Saarpfalz. Hrsg. vom Gauverband Saarpfalz. (Kaiserslautern) (1940), S. 69.

¹⁷⁰ Die Entwicklung des Staatstheaters ist teilweise erfasst. Siehe BERWANGER, Nikolaus; Junesch, Wilhelm: Zwei Jahrzehnte im Rampenlicht. Eine illustrierte Chronik des deutschen Staatstheaters Temeswar. Bukarest. Kriterion 1974; BINDER, Gerhard: Die Entwicklung des deutschen Theaters im Banat nach dem 23. August 1944. Staatsexamensarbeit. Temeswar: Universität 1962; BINDER, Magdalena: Abschied für ein Jahr. Das ungewöhnliche Schicksal der Margot Göttlinger. Temeswar: Eurobit 2003; COSTINAȘ, Iosif: Încântătoarea viață a lui Buju Ternovits, actor și fantezist incorijibil (Das bezaubernde Leben des Buju Ternovits, des unverbesserlichen Schauspielers und Phantasten). Timisoara 2002; FASSEL, Horst: Deutsches Staatstheater Temeswar (1953-1993): Entwicklungsmöglichkeiten einer Kultureinrichtung der deutschen Minderheit in Rumänien. Freiburg. i. Br. 1993; DERS.: Das deutsche Theater auf dem Gebiet des heutigen Rumänien, in: Wortreiche Landschaft. Deutsche Literatur aus Rumänien – Siebenbürgen, Banat, Bukowina (Katalog der Leipziger Buchmesse), Leipzig 1998, S. 77-82; DERS.: Kultursymbiose und ethnische Isolierung? Das Theater in Temeswar. In: Kulturdiallog und akzeptierte Vielfalt? Hrsg. von Horst Förster und Horst Fassel, Stuttgart 1999, S. 59-79; HEINZ-KEHRER, Stefan: 35 Jahre Deutsches Staatstheater Temeswar – Temeschburg, 1953-1988. In: Banatica, 5 (1988), Nr. 2, S. 14-23; PIȚ, Adriana: Deutsche Theatertradition in Temeswar. Ein Überblick der Schauspielzeiten von 1990 bis 1999. Staatsexamensarbeit. Timișoara: Universität 2000; WOLF, Hans: Ein Jahr deutsches Theater. In: Banater Schrifttum, 6 (1954), Nr. 2, S. 147-155.

Kennzeichnend für die kommunistischen Kultureinrichtungen war – bis in die achtziger Jahre – eine staatliche Gesamtfinanzierung jeglicher Kosten der Staatstheater, die nur geringe Einnahmenverpflichtungen zu erfüllen hatten. Die Zuschauerzahlen, die Anzahl der Aufführungen, die Kosten für aufwendige Bühnenausstattungen – sie wurden vom Staat übernommen, der keine marktwirtschaftlichen Kriterien bei der Verwaltung dieser Einrichtungen berücksichtigte. Ab 1981 wurde dann – vor dem Hintergrund hoher Auslandsschulden und einer extrem stagnierenden Wirtschaft, die Daumenschrauben angelegt, wie dies dem Beitrag von Johann Lippert zu entnehmen ist¹⁷¹.

Die Steuerungsinstrumente waren auch zuvor zahlreich: vom Künstlerischen Beirat bis zum regionalen Kulturkomitee wurden – siehe bei Lippert – zahlreiche Instanzen eingeschaltet, die für Unwägbarkeiten und Chaos sorgten. Fest stand, das eine Quotenaufteilung im Spielplan respektiert werden musste und thematisch hatten – neben sowjetischen, zeitgenössischen rumänischen, rumäniendeutschen oder anderen Stücken der ost- und südosteuropäischen Brudervölker, neben sogenannten Bühnenklassikern (deutschen, rumänischen, welt-dramatischen) – Angebote über die beste aller Welten, die des Sozialismus/ Kommunismus vorzuherrschen. Es wäre ein eigenes Kapitel, über die Strategien zu sprechen, wie man diese Bestimmungen aufweichte oder unterlief, aber ganz waren sie nicht zu vermeiden, was nach 1990 dazu führte, dass man die meisten neueren Stücke aus den früheren Spielzeiten niemandem mehr, keiner noch so kleinen Zielgruppe anzubieten vermochte, ein noch heute ungelöstes Problem der rumäniendeutschen und rumänischen Dramatik, die ihre Produktivität vor allem von 1945 bis 1989 entfalteten.

Ein Staatstheater mit abnehmenden Zuschüssen, mit Restriktionen im finanziellen Bereich – die politischen, ideologischen, kulturselektiven Einschränkungen waren schon zur Routine geworden – konnte in einer staatlichen Planwirtschaft kaum existieren. Dass dies dennoch gelang – unter sehr ungünstigen Umständen und dennoch mit zum Teil erfreulich professionellen Leistungen – ist besonders anerkennenswert.

C. Unvollständige Chronik

Dies zu belegen, genügen die bisherigen Beispiele. Die Darstellung des Temeswarer deutschen Theaters ist eine Chronik, die Ereignisse verzeichnet, aber die Zielsetzungen, deren Umsetzung, die Entwicklung des Institution Theater innerhalb der städtischen (oder auch der ländlichen) Gesellschaft ist kaum untersucht worden.

III. Feststellungen

In Temeswar hat es spätestens seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts deutsche Theaterraufführungen gegeben, zu denen ab 1793 serbische, ab 1838 ungarische, ab 1867 rumänische hinzukamen.

Vom Spielort her gibt es Veränderungen:

- a. Das Wandertheater trat in ungeeigneten Sälen (Wirtshäusern, Schulen) auf
- b. Das Stadttheater verfügte ab 1795 über ein Theatergebäude, ab 1875 über einen repräsentativen Theaterbau. Sein Zielpublikum war ausschließlich das städtische (eventuell vielsprachige) Bürgertum.

¹⁷¹ Vgl. LIPPET, Johann: Wer begreifen will, wie das war, wie es funktionierte. Einblicke in Abläufe. In: Banatica, 20 (2003), Nr. 1-2, S. 5-12.

- c. Das Landestheater musste sich dem neuen Status als Minderheitentheater anpassen und trat nicht im Opernsaal, sondern im Redoutensaal auf. Der repräsentative Saal war dem rumänischen Theater vorbehalten. Das Zielpublikum war in den Banater Städten und in den Großgemeinden, die 1933-1944 bespielt wurden, anzutreffen, ab 1944 auch an der jugoslawischen und sowjetischen Front (Sarajewo, Odessa).
- d. Das Deutsche Staatstheater trat in Stadt und Land auf, in über 160 Ortschaften Rumäniens. In den Anfangsjahren war Temeswar Hauptspielort, in den letzten drei Jahrzehnten war das Gros des Publikums auf dem Land bzw. bei den Tournéeen in Siebenbürgen auch in Städten anzutreffen. Die Spielplangestaltung trug dem Rechnung. Nach 1990 ist – durch finanzielle Engpässe bedingt – die Zielgruppe das städtische Publikum und deutsche Minderheiten im Ausland (Ungarn, Polen). Außer dem ehemaligen Redoutensaal, den sich ungarisches und deutsches Minderheitentheater teilen, wurde in Kulturheimen oder – in Städten – in den dortigen Theatergebäuden gespielt.

Was festgehalten werden kann: man konnte auch bei d. nicht was immer und auf den bei Tournéeen oft wenig geeigneten Spielplätzen präsentieren. Das heißt nur ein geringer Teil der potentiellen Zuschauer konnte den gesamten Spielplan miterleben.

Das Publikum: war bei:

- a. Wandertheatern eine recht bescheidene Größe und bestand selten aus Vertretern der gehobenen Bevölkerungsschichten. Adelstheater spielten, wie schon erwähnt, im Banat keine Rolle;
- b. Bei Stadttheatern war es vorzüglich die Oberschicht, die angesprochen wurde und für die Unterhaltung und Entspannung – deshalb z.B. in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Operettenmode (auch im Banat) – besonders wichtig waren;
- c. In der Ära des Landestheaters bzw. der Minderheitenbühnen ist der Anspruch des Theaters tatsächlich darauf gerichtet gewesen, die gesamte ethnische Gruppe zu erreichen. Die Stücke waren: 1. durch ihre sogenannte Klassizität, b. durch die nationalen Ansprüche Identitätsausweise. Seit 1918 war es üblich mit Schillers „Wilhelm Tell“ und dem „Wir wollen sein ein einig Volk von Brüdern“ zu beginnen: das geschah 1920 in Brünn und Aussig, ebenso 1933 in Hermannstadt. Die Symbiose Klassizität und nationales Anliegen war immer von Bedeutung. Relativ wenig beachtet wurde das ländliche Publikum; das Negativbeispiel ist hierfür Bessarabien, wohin das Deutsche Landestheater zweimal kam, einmal während der Erntezeit, das zweite Mal im Winter, als die Zufahrtswege zum Aufführungsort blockiert waren. Auch die Gebiete, in denen ethnisch unsichere Gruppen lebten, wurden gerne gemieden, zum Beispiel die Bukowina, wo außer den Deutschen zahlreiche deutsch sprechende Juden lebten. Man sieht, der Anspruch, die gesamte ethnische Gruppe zu erreichen, war durch ideologische Vorgaben eingeschränkt;
- d. Beim Deutschen Staatstheater war das Bühnenereignis – Bühnenwerke mussten Ideologieträger sein – zunächst nur eine Attraktion. Die diskriminierte deutsche Minderheit fand hier eine seltene Gelegenheit, in großer Zahl in der Öffentlichkeit zusammen zu kommen was sonst nur im Kirchenraum und in den Schulen möglich war. Durch die Kombination von Standorttheater und Tournéeentheater wurden die Kontakte zur Landbevölkerung besonders eng:

die menschlichen Kontakte – die Künstler wurden bei verschiedenen Familien des jeweiligen Dorfes untergebracht – erleichterten den Zugang zum Theatererlebnis, förderten gleichzeitig auch die Repertoireentscheidungen für ein Volksstück mit ländlichem Zuschnitt und mit einfachen, überschaubaren Handlungsrahmen und erkennbaren und nicht zu komplizierten Charakteren. Diese Tendenz zum Volksstück mit Gesang (oder Musik) hat seit den späten sechziger Jahren die Zielsetzungen des Deutschen Staatstheaters bestimmt. Die bedeutenden Repertoirestücke der klassischen Moderne kamen erst nach 1992 zum Zug, als einerseits die deutsche Schauspielklasse in Temeswar solche Modelle erforderte, andererseits der Anteil des sehr spärlichen Publikums die Festlegung auf anspruchsvolle Inszenierungen (mit einem kleinen Ensemble) ermöglichten; das Publikum für die Volksstücke war inzwischen ausgesiedelt. Ihm galten – bei Gastspielen – die qualitativ hochstehenden Aufführungen mit Hans Kehrers „Zwei Schwestern“, einem der wenigen Stücke des Banater Regionalrepertoires, die auch heute noch ihre Aktualität und ihre Anziehungskraft ausüben.

So können wir zu einem versöhnlichen Ende kommen: das Wandertheater, die diversen Stadttheater, auch das Deutsche Landestheater wählten ihr Angebot nach den Modellen in Wien, seltener (ab Ende des 19. Jahrhunderts) aus München oder Berlin. Die Nachfrage aus der Region wurde mit anspruchslosen Adaptionen befriedigt. Ein Lustspiel, das „Ein Amerikaner in Wien“ hieß wurde zu „Ein Amerikaner in Pest“ oder „Ein Amerikaner in Temeswar“. Wenn die gastierenden Truppen oder Intendanten dem Publikum entgegen kommen wollten, planten sie solche Adaptionen ein oder Arrangements wie 1809 das von Ignaz Franz Castelli, der vier Monate lang das Temeswarer Theater leitete: „Temeswar, das kleine Wien“. Man glaubte – wie auch viele Theaterhistoriker, dass solche Lokalbezüge zu Kassenmagneten werden könnten. Sieht man dann aber, dass die meisten dieser Angebote nach einer einzigen Vorstellung abgesetzt wurden, darf man ihre Wirkung bezweifeln. So einfach war es nicht, regionale Besonderheiten zu erkennen und darzustellen.

Ganz anders stand es nach 1953 um die Glaubwürdigkeit der Banater Dramatiker: sie war auch dann gegeben, wenn die dramaturgischen Fähigkeiten sich erst nach und nach einstellten. Diese Versuche honorierte das Publikum, wobei sicher auch das Identifikationsbedürfnis mit dem Autor aus den eigenen Reihen eine Rolle spielte. Das war dann eine pauschale Anerkennung von Werk, Aufführung (ebenfalls durch die eigenen“ Leute) und Autor. In solchen Fällen handelte es sich um unser Theater“; dasselbe gilt seit 1953 für ein Ensemble, in welchem die Repräsentanten der eigenen Ethnie, die sich durch harte Arbeit die Fähigkeiten eines Bühnenkünstlers erwarben.

Seit der Minderheitenstatus auch das deutsche Theater in Temeswar mit einschließt, seit Ende des Ersten Weltkriegs, wird der Anspruch erhoben, dass diese – wie andere – Kultureinrichtungen die Gruppeninteressen und –fähigkeiten verkörpern. Die flächendeckende Tätigkeit des Theaters, die großen Zuschauermengen lassen eine langjährige Akzeptanz erkennen, die ein Hinnehmen der ideologischen Vorgaben, der Kompromisse jeglicher Art in Kauf nimmt. Nicht die ästhetischen, sondern die konservierenden Kräfte des Theaters werden anerkannt, dazu gehört ein traditionelles Repertoire vom klassischen Bühnenwerk bis zum Volksstück, von der Operette zu Mischgenres jeglicher Art. Tradiert wird, was im Ursprungsland Deutschland/ Österreich als Wertegarant gilt und was als Faktor gegen die Akkulturation betrachtet werden kann. Denn trotz aller Toleranz – angestrebt wird die Selbstbehauptung der deutschsprachigen Gruppe und ihre Kultur in Temeswar (im Banat).

Das ist auch – bei teilweise veränderter Zielsetzung – nach 1990 zu sehen, als die damalige Direktorin Ildikó Jarcsek-Zamfirescu anlässlich des 40jährigen Jubiläums betonte, dass das Deutsche Staatstheater dazu beitragen soll, den Gebrauch der deutschen Sprache in Temeswar und im Banat zu festigen und zu fördern. Die stark geschrumpfte Gruppe scheint diese Sprachförderung durch die Bühnentätigkeit als Mittel zur Verteidigung eigener Gruppeninteressen nötig zu haben. Vor diesem Hintergrund verstehen wir, was „unser Theater“ für sehr viel, für die vielen bedeutet hat: eine Zuflucht, eine Bestätigung, dass die eigene Sprache und Kultur bewahrt wurden und werden. Für die Bühnenkünstler ist diese Teilhabe an einer Gemeinschaft schön, auch wenn sie manchmal bedeutet, dass nicht die künstlerische Perfektion, nicht die ästhetischen Botschaften in erster Linie wahrgenommen werden, wie dies schon 1969 von Emmerich Schäffer bedauert wurde, der dabei von einem Leistungsabfall seines ehemaligen Ensembles sprach. Er selbst hat seine künstlerischen Ansprüche, wie viele Ehemalige des Deutschen Staatstheaters in Bukarest und danach im deutschen Sprachraum gesucht und auch gefunden. Im Banat hat er und haben die anderen deutschen Bühnenkünstler den Konsens mit der deutschen Bevölkerung gesucht, sie waren aber – was durch zahlreiche Beispiele belegt werden kann – zu Höchstleistungen auf den großen Bühnen der Bundesrepubliken Deutschland oder Österreich fähig. Und mit dem Gemeinplatz, jede Gemeinschaft erhält die Leistung, die es herausfordert und haben will, darf ich diese Feststellungen beenden. „Unser Theater“ gibt es noch – als Wirklichkeit in Temeswar oder als Wunschvorstellung in erlebten oder historischen Erinnerungen.

Die Fakten zur Theaterentwicklung sind teilweise vorgelegt worden, zum Nachdenken über die Bedeutung und die Entwicklung des deutschen Theaters in Temeswar kommt es hoffentlich auch heute, nach mindestens 250 Jahren seit seinem Beginn und seiner nie einfachen, oft bedrohten Existenz, in der es auf der Suche nach seinem Publikum“ war, so wie das Publikum seinerseits „sein Theater“ suchte und manchmal unterstützte.

THEATER UM DAS THEATER. KULTUR- UND SPRACHVERMITTLUNG VON DER BÜHNE IN SZEKSZÁRD, TEMESWAR, HERMANNSTADT UND ALMATY

In vier Städten in Rumänien, Ungarn und Kasachstan bestehen bis heute deutschsprachige Theatereinrichtungen, die noch zum Teil wie bis 1989 vom jeweiligen Staat subventioniert werden. Das bedeutet auch, dass dieser Staat ein Mitspracherecht bei der Gestaltung der dargebotenen Programme haben will – bis 1989 war dies sogar sein Monopol – oder dass er sich von der Tätigkeit der Einrichtungen eine politische oder kulturelle Wirkung im In- oder im Ausland verspricht. Für EU-Mitglieder (in unserem Fall Ungarn) ist es Pflicht, die Minderheitenkulturen zu fördern und zu schützen, für das Beitrittsland Rumänien gehört es zu den Vorleistungen für den Beitritt und für das ferne Kasachstan gilt es als eine Voraussetzung für gute Beziehungen zur Bundesrepublik Deutschland oder zum deutschen Sprachraum.

I. Die Bedeutung der Sprache für die deutschen Minderheitentheater

A. Zielvorstellungen der Theater

Wenn wir uns die Zielsetzung der vier Theater ansehen, erleben wir Überraschungen. Das DTA = Deutsches Theater Almaty¹⁷² gibt auf seine Homepage an:

„Das DTA wurde ein anerkanntes internationales Theater, Teilnehmer internationaler Projekte und Festivals in Europa und in den GUS-Ländern. Die ersten Preise internationaler Festivals, das Stipendium der Akademie Schloss Solitude, zahlreiche Preise bei Festivals verschiedenen Ranges, gemeinsame Projekte mit anerkannten Dramatikern und Regisseuren machten das DTA zu einem obligatorischen Teil des Kulturlebens Eurasiens“¹⁷³.

Auch soll dieses Theater „sich nicht nur an die Russlanddeutschen und das deutschsprachige Publikum“ richten. Was damit gemeint ist, wird nicht präzisiert, denn die Gastspiele in Kasachstan führen noch immer zu den Spielorten, die zuvor von dem deutschen Theater in Temirtau besucht worden waren, ebenso in die Bundesrepublik Deutschland, wo man die letzten Produktionen aus Almaty einmal im Jahr sehen kann. Die „anerkannten Dramatiker und Regisseure“ stammen tatsächlich aus verschiedenen Ländern, aus Russland, Kasachstan, der tschechischen Republik und aus Deutschland, werden allerdings meist aufgrund einer Projektförderung aus Deutschland finanziert. Dass man an internationalen Festivals teilnimmt, ist einer der Folgen der größeren Freizügigkeit nach 1989, aber es kann nicht Hauptanliegen eines Ensembles sein. Die letzten Inszenierungen

¹⁷² Eigentlich nennt sich die Einrichtung Republikanisches Deutsches Theater Almaty.

¹⁷³ Vgl. <http://www.goethe.de/oe/alm/depdta.htm#V1> (vom 15.11.2005).

(„Kalifornische Pferdchen“, Autorin die Regisseurin Natalia Dubs, „Pinguine in Afrika“ von Johannes Grull) erwecken den Eindruck, dass eine wichtige Zielgruppe die Schüler der Gastspielorte sind. Im November 2005 wurden die Städte Karaganda, Schachtinsk, Temirtau und Astana¹⁷⁴ bespielt. Es ist zu vermuten, dass das Tourneetheater – an diesem Status hat sich auch nach 1990 nichts geändert – in erster Linie in Kasachstan, sonst aber in GUS-Staaten mit deutscher Bevölkerung auftritt, auch wenn es sich selbst als einen „obligatorischen Teil des Kulturlebens Eurasiens“ bezeichnet.

Die Deutsche Bühne Ungarn in Szekszárd hat ihre Zielsetzung von 1984 bis 1990 und danach nicht geändert. Zsuzsa Dávid, von 1998 bis 2003 Intendantin der DBU, hat bei dem ersten Theaterfestival deutschsprachiger Minderheitentheater in Klausenburg betont:

„Ich denke, wenn schon ein Theater für eine Minderheit geschaffen wurde, dann muss die Pflege dieser Kultur der Minderheit mit allen Mitteln unterstützt werden, weil sie neben den Aufführungen eine Vielfalt von kulturellen Ereignissen anbieten kann. Wir werden weiterhin hart auf dieses Ziel hin arbeiten“¹⁷⁵.

Dávids Vorgänger, András Frigyesi, von 1992 bis 1997 Intendant in Szekszárd, danach Gründer eines Deutschen Theaters in Budapest, hatte 1994, als das neue Theatergebäude in der südungarischen Kleinstadt Szekszárd eingeweiht wurde, versichert: „Trotzdem, unsere Hauptaufgabe besteht nicht in der Traditionspflege, sondern in der Gestaltung der Zukunft dieses Minderheitentheaters, das von nun an in der Lage ist, dem Publikum zum Aufnehmen der Theaterereignisse ein entsprechendes Milieu anzubieten“¹⁷⁶. Bei der gleichen Gelegenheit betonte der Minderheitenpolitiker Dr. Michael Józán-Jillig: „Das Ungarndeutschtum schätzt hoch, dass das Land ein deutsches Theater hat, welches außer der Vermittlung deutscher Kultur die Förderung des deutschen Sprachgebrauchs und der Sprachkenntnisse sowie deren Pflege als vorrangige Aufgabe betrachtet“¹⁷⁷.

Man sieht, beide ungarischen Intendanten geben an, dass ihre Theatereinrichtung die ungarndeutsche Minderheit als Zielgruppe hat. Wenn die Deutsche Bühne Ungarn auch Gastspiele in die Bundesrepublik Deutschland, nach Rumänien (ins Banat und nach Siebenbürgen) einplante, sind es wieder deutsche Zuschauer, denen sie ihre Produktionen präsentieren wollen, anders als das Deutsche Theater Almaty, das sich vorgeblich nicht mehr mit der kleinen deutschen Zuschauergruppe genügen und vor allem in internationalen Großräumen und bei professionellen Wertvergleichen seine Bestimmung sucht.

Die beiden Theater aus Rumänien haben ganz andere Existenzvoraussetzungen als die bisher erwähnten Theater: Hermannstadt, wo es seit 1581 belegbar deutsches Schauspiel und seit der Mitte des 18. Jahrhunderts und bis heute eine fast lückenlose Theatertradition in deutscher Sprache gibt, wurde 1956 als Abteilung des Rumänischen Staatstheaters gegründet. Die deutsche Abteilung, die sich bis 1989 DASS (=Deutsche Abteilung des

¹⁷⁴ Karaganda (mit 65.592 Russlanddeutschen), wo es ein russisches und ein kasachisches Theater gibt, Temirtau (mit 14.806) und Schachtinsk (mit 9.177), einer Satellitenstadt von Karaganda, liegen im Kohlenbecken von Karaganda (die Zahlenangaben stammen aus dem Jahr 2003). Temirtau war in den achtziger Jahren Sitz des deutschen Tourneetheaters in Kasachstan. Astana, früher Zelinograd, ist seit 1997 die neue Hauptstadt von Kasachstan und liegt nordwestlich von Temirtau.

¹⁷⁵ Vgl. DÁVID, Zsuzsa: Die Deutsche Bühne Ungarn in Szekszárd und ihre Tätigkeit von 1984 bis heute. In: FASSEL, Horst (Hrsg.): Theater und Politik. Deutschsprachiges Minderheitentheater in Südosteuropa im 20. Jahrhundert. Klausenburg 2001, S. 280.

¹⁷⁶ Vgl. FRIGYESI, András: Deutsche Bühne Ungarn DBU 1994-1995. (Szekszárd) 1994, S. 2.

¹⁷⁷ In: Neue Zeitung, Jg. 39, Nr. 29, 22.7.1995, S. 1.

Staatstheaters Sibiu¹⁷⁸) nannte, besitzt keine eigene technische Infrastruktur, keinen eigentlichen Leiter und hängt vom Wohlwollen des jeweiligen rumänischen Theaterdirektors ab. In den neunziger Jahren waren es lange Zeit 3, heute sind es 6 deutsche Schauspieler, die Premieren vorbereiten, allerdings oft mit bundesdeutschen Projektmitteln, was wieder heißt, auch unter Beteiligung von Bühnenkünstlern aus Deutschland, oft mit ausgesiedelten ehemaligen Ensemblemitgliedern oder mit Hilfe der Kollegen aus Temeswar. Eine Zielsetzung ist in Hermannstadt nach 1990 nicht möglich gewesen, das Überleben der Schauspielgruppe war und ist das Gebot der Stunde.

In Temeswar befand und befindet sich das 1953 gegründete Deutsche Staatstheater in einer günstigeren Ausgangsposition: seit 1956 ist es eine autonome Einrichtung, die sich den gleichen Spielort mit dem Ungarischen Staatstheater teilt, was auch in Einzelfällen zu einer erkennbaren Zusammenarbeit geführt hat. Noch im Jahre 1997 bestand das Ensemble aus 60 Mitgliedern, wobei ein Überhang an technischen Mitarbeitern und ein Mangel von Darstellern und Darstellerinnen für bestimmte Rollenfücher zu verzeichnen war. Bis 2002 war die seit 1983 amtierende Intendantin Ildikó Jarcsek-Zamfirescu diejenige, die Ziele und Einzelvorhaben bestimmte. Als man das 40. Jubiläum des Deutschen Staatstheaters feierte, definierte die Intendantin das Ziel ihres Ensembles so, wie man es aus der Budapester „Neuen Zeitung“ in Bezug auf die Deutsche Bühne Ungarn kannte, die den Ungarndeutschen dabei helfen sollte, ihre Muttersprache Deutsch zu erlernen oder deren Sprachkenntnisse zu verbessern. Jarcsek-Zamfirescu gab an, dass ihr Deutsches Staatstheater einen Beitrag zum Erlernen der deutschen Sprache zu erbringen habe. Dies sei „im freien Land“ notwendig, weil durch die Aussiedlung empfindliche Lücken innerhalb der deutschen Minderheitengruppe in Rumänien entstanden waren und die Volkszählung von 1992 zwar noch ungefähr 120.000 Rumäniendeutsche registriert hatte, aber das waren weniger als ein Drittel der deutschen Minderheit vor 1989. Im Programm von 1991 schrieb die Intendantin:

„Das Theater erlebt zur Zeit bei uns in Rumänien ein Tief -, die Existenz der deutschen Minderheit ebenfalls. Es ist unsere Aufgabe als Kunstschaffende, unser Auftrag als Angehörige dieser deutschen Kulturinstitution, sowohl dem Theater als auch der deutschen Minderheit aus diesem Tief herauszuhelfen. Und das kann man, meiner Ansicht nach, durch Arbeit, Professionalität und durch „Zammhalle“, wie die Schwaben es hier bei uns im Banat sagen. Die Existenz des Deutschen Theaters Temeswar ist lebenswichtig für das Kulturbild Temeswars und Rumäniens. Durch dieses Theater können wir mit der deutschen Minderheit aus anderen Ländern Kontakte aufnehmen, dieses Theater ist ein kultureller Brückenpfeiler zum deutschen Sprachraum. Das Deutsche Staatstheater trachtet auch weiterhin, so wie bis jetzt, für jeden Deutschen in Rumänien deutsche Kultur und Kultur in deutscher Sprache zugänglich zu machen“¹⁷⁹.

Nun ist es zunächst erstaunlich, dass man nach 1990 auch in Rumänien mehrfach die Meinung vertrat, dass Theater könne Teil des Spracherwerbs sein, während man bis dahin immer betont hatte, die Pflege der deutschen Bühnenklassiker und die Vermittlung der

¹⁷⁸ Seit den siebziger Jahren wurden auf Anweisung des rumänischen Staatschefs nur die rumänischen Ortsbezeichnungen verwendet.

¹⁷⁹ Vgl. in: Gong. DSTT Deutsches Staatstheater Temeswar. Rückblick und Perspektiven. Redaktion Hans Lengenfelder. Temeswar 199, S. 1.

deutschen Nationalliteratur und –dramatik sei Ziel der beiden deutschsprachigen Bühneneinrichtungen.

Für die bundesdeutsche Kulturpolitik erschien diese Argumentation allerdings plausibel, und vom 40. bis zum 50. Jubiläum des Deutschen Staatstheaters stellte das Auswärtige Amt jährlich fünfstellige DM, danach Eurobeträge zur Verfügung, um die Theater in Temeswar und Hermannstadt zu unterstützen und den Erhalt der deutschen Sprache im Vielvölkergebiet des Banats und Siebenbürgens zu garantieren.

B. Sprachpflege am Theater

Wie steht und wie stand es um die Pflege der deutschen Sprache an den erwähnten deutschsprachigen Bühnen? Beim Deutschen Staatstheater waren in den fünfziger Jahren die Kritiken von Johann Wolf tonangebend: er wies immer darauf hin, dass die Aussprache der Darsteller bei einzelnen Inszenierungen zu wünschen übrig ließ. Schließlich gab es damals nur eine in Berlin ausgebildete Berufsschauspielerin, Margot Göttlinger, außerdem weitere 5 die von 1933 bis 1944 am Deutschen Landestheater in Hermannstadt aufgetreten waren und – wie im Falle von Ottmar Strasser, Karlfritz Eitel und Carmen Marschall auch vor 1933 auf Bühnen in Deutschland und Österreich aufgetreten waren. Margot Göttlinger und Irmgard Schati, ebenso die als Souffleurin angestellte Konzertsängerin und Gesangspädagogin Vilma Müller, organisierten Sprechkurse, an denen die Mitglieder des Ensembles, die aus verschiedenen Berufsgruppen kamen: Dorfschullehrer, Schneider, Facharbeiter, Abiturienten.

Im Laufe der Jahre waren die Sprechschwierigkeiten und Unarten zum Teil beseitigt worden, was nicht hieß, dass selbst bei erfolgreichen Stücken nicht wieder der Vorwurf des undeutlichen Sprechens gemacht wurde, auch bei Schauspielern, die zu den Leistungsträgern des Ensembles gehörten, z. B. bei Otto Grassl, über den 1959 sonst nur Gutes gesagt wird. In der rumänischen Komödie „Betragen ungenügend“ wird er zunächst gelobt: „Otto Grassl füllt die dankbare Rolle dieses Tarzans mit allen Fasern seines Wesens. Die Rolle behagt ihm, sitzt ihm, er gestaltet sie zum Erfolg“¹⁸⁰. Aber alle Darsteller sprachen, so die Kritik, undeutlich. Auch die Aufführung von Goethes „Iphigenie auf Tauris“ enthielt Hinweise auf sprachliche Unebenheiten, selbst bei der Rolle des Orest, den Ernst Kraus darstellte, damals der Star der Truppe, der seit den sechziger Jahren – nach der Ausreise aus Rumänien – an binnendeutschen Theatern erfolgreich war. „Ernst Kraus dem stellenweise – wir erinnern u. a. an die Erinnerungsszene des Orest – in der Stimmungsverdichtung ganz Außergewöhnliches gelang, müssen Flüchtigkeiten nachgewiesen werden“¹⁸¹.

Wir belassen es bei diesen beiden Beispielen, aber die Kritik an den Sprechgewohnheiten der Bühnenkünstler in Temeswar hielt über Jahrzehnte hinweg an. Nachdem mit Margot Göttlinger 1961 die Stimmbildnerin nach Hermannstadt umgezogen war, wurde es nicht besser. Allerdings war die professionelle Ausbildung der jungen Schauspieler von 1966 bis 1980 deutlich professioneller, weil in diesem Zeitraum eine deutsche Klasse am Bukarester Theaterinstitut bestand. Dort unterrichteten sehr gute rumänische Schauspieler, aber

¹⁸⁰ HILGER, Rolf: Stoenescu, V. und Sava O.: Betragen ungenügend. In: Wa, Jg.III. Nr.245.26.3.1959, S.3. Auch als Sultan Saladin in Lessings „Nathan“ wird Grassl vorgehalten: „Allein an der Steigerung durch sprachliche Mittel wäre auszusetzen, dass er sich vor einer Äußerung umständlich mit Luft voll pumpt, um die Worte dann mit Luftstößen herauszuschleudern.“ Vgl. JUNESCH, Wilhelm: Lessing: Nathan der Weise. In: Wa, Jg. XI, Nr. 1591, 2.11.1967, S. 3.

¹⁸¹ Können und Ernst. Noch einmal zu den Aufführungen der Temeswarer. In: Vz, Jg. 1, Nr. 17, 19.9.1957, S. 4.

deutsche Sprechübungen gab es in unzureichendem Ausmaß, und das erleichterte es den Absolventen, nach Abschluss ihrer Studien an rumänischsprachige Theater abzuwandern.

In den achtziger Jahren – der Exodus der Deutschen aus Rumänien hatte eingesetzt – war das Deutsche Staatstheater froh, wenn es Schüler dazu veranlassen konnte, den wenig einträglichen Beruf des Schauspielers zu ergreifen, aber die meisten von diesen Anfängern blieben nur kurze Zeit und siedelten dann, wie viele andere, in die Bundesrepublik Deutschland um. Sprechunterricht hatten sie nicht mehr genossen. Ab 1992 gibt es eine Theaterakademie in Temeswar, die auch Schauspieler für die deutsche Bühne ausbildet. Den Pressemeldungen kann man entnehmen, dass dort gerade die Stimmbildung und das Sprechtraining vernachlässigt werden. Das galt nicht für alle, denn Peter Schuch, früher Herrenschneider, entwickelte sich – auch sprachlich – und war keineswegs zufällig Publikumsliebling in Temeswar. 1972 erzielte er bei einer Umfrage der Tageszeitung „Neue Banater Zeitung“ 3007 der 12.600 abgegebenen Stimmen. Als er in Lessings „Nathan der Weise“ die Titelrolle interpretierte, war zu erfahren:

„Peter Schuch spielte die Rolle seiner Laufbahn. Er spielte die gütige Weisheit und nicht die sprühend gute Geistigkeit, wie wir sie bei Wolfgang Heinz sehen durften. Die hätte ihm auch nicht gelegen. Er war sehr verhalten, dieser Nathan, er war nicht Jude, er war Mensch. Mit dem Wandel der Stimme bewältigte Schuch mehr als mit der Bewegung der Hand oder mit dem Changieren des Gesichts. Ich glaube, dass er Lessings Sprache Vers für Vers sich hat erarbeiten müssen. Mühevoll. In der Aufführung dann war alles abgezirkelt, gedanklich und rhythmisch klar“¹⁸².

In Hermannstadt stand es noch schlechter: als 1956 begonnen wurde – mit Brechts „Mutter Courage“ – waren mit Ausnahme des Regisseurs Hanns Schuschnig, heute als Spielleiter in Altusried im Allgäu tätig, alle Berufsanfänger, die von der Schulbank, aus verschiedenen Berufen (Lehrer, technische Zeichner, Akademiker) auf die Bühne kamen. Zu den Ritualen der Kritik gehörte der Tadel an deren Aussprache. 1958, als man Kleists Lustspiel „Der zerbrochene Krug“ aufführte, wurde angemerkt, dass der Regie keinerlei Einfallsreichtum nachzuweisen sei, allen Darstellern bescheinigte man eine unzulängliche Aussprache, und Gisela Richter hielt außerdem fest: „wie ja übrigens die Diktion nicht die stärkste Seite des Kollektivs ist“¹⁸³, demnach: des Schauspielensembles. Es will schon etwas heißen, wenn die Kritik 1971 anlässlich der Premiere von „Der Scheiterhaufen“, in der es um den Hermannstädter Wissenschaftler Conrad Haas ging, feststellte, dass Rosemarie Müller „die einzige mit guter Aussprache“ war¹⁸⁴. Ähnliche Bemerkungen waren bei vielen Hermannstädter Aufführungen die Regel, und wenn sie – wie auch in Temeswar – manchmal unterblieben, dann geht das nicht auf das Konto von Verbesserungen, sondern hängt mit der praktizierten Gruppensolidarität zusammen, die Darsteller und Kritiker miteinander verband.

Diese Solidarität innerhalb einer Minderheit spielt auch im Falle der Deutschen Bühne Ungarn eine Rolle, wo die Sprechunarten nur selten so drastisch sichtbar gemacht werden wie in der Kritik in der regionalen und überregionalen deutschsprachigen Presse in Rumänien.

¹⁸² SCHUSTER, Hannes: Lessing, G. E.: Nathan der Weise. In: KR, 1 (1968), Nr. 15 (31.5.), S. 1, 10.

¹⁸³ Vgl. RICHTER, Gisela: Der „Zerbrochene Krug“. Aufführung der Deutschen Abteilung des Hermannstädter Staatstheaters. In: Vz, 2. Jg., Nr. 35, 23. 1. 1958, S. 4.

¹⁸⁴ Vgl. WEBER, Horst: Der Scheiterhaufen. In: HZ, Jg. 4, Nr. 195, 17.9.1971, S. 7.

Aber die Schauspieler in Szekszárd, einer Stadt ohne deutsche Minderheit, kamen oft aus dem fernen Budapest, waren in einigen Fällen als ungarischsprachige Künstler auch sehr bekannt, aber – und das war und ist bis heute der Fall – sie waren weniger geübt als Sprecher des Deutschen. Dies änderte sich in Einzelfällen nach 1990, als man für Einzelprojekte Schauspieler und Spielleiter aus der Bundesrepublik Deutschland verpflichten konnte. Man versuchte es 1998 sogar mit Christa Nowotny, die ehemalige Intendantin des Volkstheaters Bautzen als Direktorin nach Szekszárd zu bringen, aber das Vorhaben war nach einigen Monaten zum Scheitern verurteilt. Die Hintergründe dieses Scheiterns sind nicht bekannt. Ab 2003 übernahm Ildikó Frank aus Pécs die Leitung des Theaters. Ihre Muttersprache ist Deutsch, und sie hatte in Temeswar die Theaterhochschule besucht und war mit Erfolg im Deutschen Staatstheater in Temeswar aufgetreten. Die Hoffnung, dass es durch sie einen Aufschwung in Szekszárd geben würde, hat sich bisher nicht bestätigt, und ob ihr Ehemann, ein junger rumänischer Spielleiter, die Deutschkenntnisse der Szekszárder wesentlich verbessern hilft, ist nicht ganz sicher.

In Temirtau begann 1982 eine junge Schauspielergruppe mit der Gastspieltätigkeit, die zuvor am Moskauer Malyi-Theater ihr Rüstzeug für die Bühne erworben hatte. Es waren talentierte DarstellerInnen, denen aber die Sprechgewohnheiten auch dann fehlten, wenn sie als Muttersprachler eventuell den Dialekt der Eltern oder Großeltern beherrschten. Bei ihnen änderte sich das bei denjenigen, die ab 1990 in der Bundesrepublik waren und – wie David Winkenstein – im Russlanddeutschen Theater in Niederstetten für kurze Zeit eine neue Wirkungsstätte fanden.

Was festgehalten werden kann, ist, dass die deutschen Minderheitentheater auch in Rumänien und Ungarn, wo es deutsche Schulen gab, Schwierigkeiten mit der Bühnenaussprache und mit der adäquaten Textwiedergabe hatten. Dies war kein Einzelfall, hat sicher auch mit dem teilweise halbprofessionellen Status der Darsteller zu tun, ebenso mit deren regionalen Spracheigenheiten (Mundart, Umgangssprache). Diese letzten wären an sich nicht von allzu großem Interesse, weil sie auch im binnendeutschen Theaterbetrieb vorhanden sind.

Von den vier Theatern, die erwähnt wurden, haben nur zwei versucht, die regionalen Sprechgewohnheiten zu nutzen und aus dem Manko eine Eigenheit und eine Attraktion zu machen. Es ist kein Wunder, dass es sich dabei um die beiden deutschen Theater in Rumänien handelte, denn dort gab es eine in sich differenzierte deutschsprachige Medienlandschaft, ein hierarchisch gut ausgebildetes Schulwesen mit fast ausschließlichen Unterricht in der Muttersprache der Banater und Siebenbürger Deutschen (Rumänisch wurde bloß als Schulfach und in den siebziger und achtziger Jahren auch bei Unterricht der Landesgeschichte und der Geographie eingesetzt).

In Temeswar begann der Versuch, die eigenen Sprachgepflogenheiten auch auf der Bühne zu verwenden in Unterhaltungsveranstaltungen, bunte Abende genannt, in denen neben Schlagern und Volksliedern auch Sketche über regionale Typen und Themen eingerückt wurden. Diese Unterhaltungsangebote wurden gerne genutzt, weil in ihnen der Zugriff der Zensur geringer war: der erste fand unter dem Titel „Lachen ist gesund“ am zweiten Weihnachtstag 1954 statt und wurde 79 Mal wiederholt, alle späteren bis 1967 waren ebenso beliebt. Ab 1957 versuchte man es auch mit eigenen Bühnenaufstücken. Der damalige Theaterdirektor, Johann Szekler (1902-1997), war zwar ein verdientes KP-Mitglied, aber sein „Banater Volksstück mit Gesang“ „Nach dem Gewitter“, an dem außer ihm zwei Mitglieder des Ensembles mitdichteten, war keinesfalls tatsächlich ein Volksstück. Von diesem „sozialistischen“ Aufbaustück bis zur Mundartposse „Es geht um die Heirat“ von Hans Kehrer (Stefan Heinz), der bis zu seiner Ausreise in die

Bundesrepublik Deutschland im Jahre 1980 zum Hausautor des Deutschen Staatstheater avancierte, war ein langer Weg. „Es geht um die Heirat“ wurde 1966 mit 152 Aufführungen und 46.654 Zuschauern zum erfolgreichsten Stück des Temeswarer Theaters¹⁸⁵. Übertroffen wurde es nur durch Nestroys „Lumpazivagabundus“, das zwar nur 143 Aufführungen erlebte, aber 59.346 Zuschauer ins Theater brachte.

Mit Hans Kehrer war dem Mundartstück Tür und Tor geöffnet worden, und auch Versuche wie die von Peter Riesz, über welche die Kritik den Stab brach, weil sie weder einen erkennbaren Aufbau, noch eine Zielsetzung, noch dramatische Charaktere erkennen ließen, wurden zu Kassenerfolgen. „Wäs Resi hat Gäscht“ von Peter Riesz wurde 1972 92 Mal aufgeführt und lockte 29.150 Zuschauer ins Theater.

Die Mundartposse hatte ihr Publikum gefunden. Damit fand aber auch eine Richtungsänderung statt: wenn in den ersten fünfzehn Jahren des Deutschen Staatstheaters das städtische Publikum, vor allem am Standort Temeswar, anvisiert wurde, füllte jetzt die Dorfbevölkerung die Säle bei den Gastspielen der Temeswarer. Positiv war, dass man dadurch einen sehr großen Kreis von Zuschauern erreichte, bedauerlich war, dass anspruchsvolle Künstler vom Schlage eines Emmerich Schäffer das Theater zu meiden begannen. Zum Risiko wurde diese Richtungs- und Zielgruppenänderung in den achtziger Jahren, als die Engpässe der Energieversorgung Ausfahrten aufs Land, nach Siebenbürgen oder nach Bukarest verhinderten. Man fand eine weitere Lösung: anstelle der Mundartpossen verfasste man – der Hausautor war der Musiker und Charakterdarsteller Josef Jochum – Musikparaden mit einer eingängigen und naiven Handlung, die zur schönsten Nebensache wurde: mit den Oldies, den neuen Angeboten der Schlagerindustrie in Rumänien fand man auch in Temeswar ein Publikum. Klassikerpflege, die moderne Bühnenliteratur hatten bis zum Ende der Diktatur ausgedient. Mundart und Umgangssprache standen im Schatten der Musik.

In Hermannstadt setzte man ebenfalls auf eigene Dramatiker. Nicht etwa, indem man die Traditionen von Daniel Roth bis Michael Albert aufgriff. Man suchte neue Stücke, die sich den Anforderungen der Zensur unterwarfen. Mit Schlagerprogrammen (seit 1957) funktionierte es nicht so gut wie in Temeswar, aber mit dem Lustspiel von Alfons Kolowrat, „Susi, unsere Kuh“, in welchem die Sorgen von LPG-Bauern verharmlost werden und in dem man Umgangssprache verwendete, war es schon besser: zu den 89 Vorstellungen kamen 20.142 Zuschauer.

Nach und nach wurde in Hermannstadt Christian Maurer von 1979 bis 1989 Leiter der deutschen Abteilung, zum Hausautor am Zibin. Seine Stücke sind allerdings – sieht man von dem gemeinsam mit Hanns Schuschnig konzipierten „Stephan Ludwig Roth. Ein Leben in drei Jahreszeiten“ (1976) ab, das als Trilogie geplant, als einmaliger Versuch gescheitert ist – nie im Druck erschienen, so dass man nur auf die Berichte der Kritiker angewiesen ist. „Ein später La Paloma“ (1973) wurde 49 Mal aufgeführt (18.271 Zuschauer), „Ein Ausflug auf den Perser“ (1975) brachte es auf 25 Vorstellungen. In beiden Fällen wurde sowohl das Siebenbürgisch-Sächsische als auch die deutsche Umgangssprache in Siebenbürgen bilderreich verwendet. Sie erreichten ihr Publikum. Dies gelang auch, als Wolfgang Wittstock eine Novelle seines Vaters Erwin Wittstock, „Der Hochzeitsschmuck“

¹⁸⁵ Ob „Max und Moritz“, das 1986 Premiere hatte, tatsächlich 250 Vorstellungen erlebte, ist eher ungewiss. Das Stück ist von der Kritik nicht wahrgenommen worden und wäre – in einer Zeit, wo kaum mehr als 30 Vorstellungen pro Inszenierung zu sehen waren – sicher aufgefallen und erwähnt worden, wenn die Zahlenangabe gestimmt hätte.

1980 dramatisierte und damit 48 Aufführungen verzeichnete (14.900 Zuschauer). Über „Ein spätes La Paloma lesen wir:

„Ein ganz großer Applaus, und er ist noch nicht vorüber, denn Christian Maurers volkstümliches Lustspiel „Ein spätes La Paloma“ wird seinen kleinen Triumphzug machen, vielleicht wie kein anderes Stück der deutschen Bühne in Sibiu bisher. Die Nachfrage nach einheimischen deutsch schreibenden Autoren wurde auch schlecht gedeckt, entweder durch unbeholfene historische Bilderbögen oder platte Posse. Hier ist in volkstümlicher Art Laune, Sinn und Theatergeschick vereint und tut seine Wirkung. Es ist ein Frontalangriff, Stadt und Dorf werden gleichzeitig mit treffsichersten Waffen erobert. Man findet alles wieder, Orte und Typen, jeden Ulk, jede Querköpfigkeit, jede Anekdote und Liebenswürdigkeit, die zwischen Stadt und Dorf gedeiht und nicht als Potpourri, gut für die Bühne verpackt, dass man's ja findet, sondern ganz wie von selbst an seinem Platz, als wär es mit dem Stück zur Welt gekommen“¹⁸⁶.

Typischer für Hermannstadt waren sprachliche Adaptionen bekannter Stücke. Der studierte Psychologe und Pädagoge Hans Pomarius, der in den sechziger Jahren in Temeswar Bühnenerfahrung gesammelt und diese 1970 in der DDR vertieft hatte, adaptierte „Rose Bernd“ von Gerhart Hauptmann als „Läw uch Līd“ (1978) und erzielte bei 69 Aufführungen in der Ära des einsetzenden Exodus der Rumäniendeutschen einen Kassenerfolg. Rose Bernd hieß jetzt Risi Krauss, die anderen Personen trugen in Siebenbürgen vertraute Namen wie Johann Zenn, Kathi Zenn, Gust, Misch, Maichen. Das Drama einer kleinbürgerlichen Frau wird an siebenbürgische Verhältnisse angepasst, Liebe und Leid heißt hier „Läw un Līd“, und der Rezensent der „Woche“ wusste schon: „Rose Bernd wird also ein Volksstück sein: Menschen aus dem Volk, handfeste Emotionen, vertraute Sprache“¹⁸⁷. Dass auch noch das beliebte Künstlerpaar Hans Pomarius und Luise Pelger auftraten, hat den Erfolg sichergestellt.

„Die Hauptgestalten, Hans Pomarius als Henschel und Luise Pelger als Hanne, waren auch schauspielerisch am fesselndsten. Manchmal gab es Akzente, die nicht ganz zum Gesamtbild passten. Aber da ist wahrscheinlich die gebotene Aufgabe des Dialekts schuld, der Untertöne brächte, die geopfert werden mussten und andererseits kantete, was in der Glättung dann als zu warm oder zu bewusst spürbar werden mochte. Jedenfalls werden die beiden Schauspieler durch diese Rollen in der Erinnerung bleiben“¹⁸⁸.

In den achtziger Jahren waren die Hermannstädter – abhängig von der rumänischen Hauptabteilung – nicht so flexibel wie die Temeswarer. Sie versuchten es ein einziges Mal, Mundart und Musik miteinander zu verbinden. Bei der letzten Premiere der Spielzeit 1982/1983 stellten sie „Sakesch Wält“ ein Unterhaltungsprogramm, gemeinsam mit der Folkloregruppe von Waltraut und Michael Gutt aus Großscheuern vor. Die Musik dieser Gruppe und deren Festtrachten sollten ein Garant für den Zuschauerzuspruch sein. Aber es blieb bei dem einen Versuch.

¹⁸⁶ Vgl. AICHELBURG, Wolf: Christian Maurer: Ein später La Paloma. In: NL, 24 (1973), Nr. 12, S. 96.

¹⁸⁷ WEBER, Horst in: Die Woche vom 28.4.1978.

¹⁸⁸ Vgl. AICHELBURG, Wolf: Gerhart Hauptmann: Fuhrmann Henschel. In: NL, 25 (1975), Nr. 12, S. 96.

Wir haben festgestellt – wie abseits von ästhetischen Überlegungen – die Theatermacher in Hermannstadt und Temeswar durch den Rückgriff auf Mundart und regionale Umgangssprache Erfolge erzielen wollten und auch einheimsten. Dass dadurch die Rezeption bekannter Dramatiker aus dem deutschen Sprachraum litt, kann man nicht sagen, denn das Wiener Volkstheater blieb in Temeswar ebenso beliebt wie die zeitgenössischen Schweizer Dramatiker Frisch und Dürrenmatt in Hermannstadt. Aber für die Planungen im Theater waren die regionalen Sprachattraktionen von Bedeutung.

II. Repertoiregestaltung und Sprachpolitik

Wie bisher, werden wir beim Eingehen auf die Repertoireerstellung bloß auf die dabei verwendete Sprachform eingehen. Sicherlich bestimmten in Rumänien, wo die beiden deutschen Theater seit den fünfziger Jahren bestanden eine klare, politisch bedingte Vorgabe: man musste in erster Linie sowjetische, in zweiter zeitgenössische rumänische Dramatiker und erst in dritter und vierter Linie deutsche Klassiker und andere deutsche Bühnenwerke pro Spielzeit einplanen. Die Ergebnisse sind dementsprechend, und die Tradition wurde bis 1989 beibehalten, nur dass man in den achtziger Jahren keine sowjetischen, dafür aber „einheimische“ Produktionen und Autoren einforderte, was auch heißen konnte, dass ein Programm mit Lieder oder Schlägern, wenn sie von einem Mitglied des Ensembles zusammengestellt wurden, als „einheimische“ Dramatik bezeichnete. In Szekszárd und Temirtau brachte es der späte Beginn mit sich, dass es dort eine liberalere Repertoirepolitik geben konnte.

Die Deutsche Bühne Ungarn hatte im ersten Jahrzehnt ihres Bestehens drei Schwerpunkte: Gedichtmontagen, die in Kulturheimen und Schulen rezitiert wurden und Stücke, die die Zeit der Weimarer Republik behandelten oder aus dieser Zeit, den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, stammten. Außerdem wurden Märchenspiele eingeplant, meist Dramatisierungen von Märchen der Brüder Grimm¹⁸⁹. Ob man mit „Weimarer Caramel“ (1994), mit Sternheims „Die Hose“ (1990), mit dem Kabarett „Lerne lachen ohne zu weinen“, das u.a. auch in Sindelfingen und Fellbach zu sehen war, tatsächlich dem Publikumsgeschmack traf, ist ungewiss. Sicher erscheint aber, dass man mit dem Schwerpunkt 20. Jahrhundert eine Sprachform wählte, die dem Publikum leichter zu vermitteln war als ältere Stücke bzw. Sprachzustände. Ob man 1987, als man „Teufelsfrauen“ von Hans Sachs aufführte, die Originalsprache verwendete oder diese modernisierte, kann man nicht mehr feststellen.

In Temirtau begann man mit den Examensarbeiten der Moskauer Theaterabsolventen: mit Lessings „Emilia Galotti“, mit dem „Gestiefelten Kater“ des DDR-Autors Heinz Kahlau und mit einem Werk des russlanddeutschen Autors Alexander Reimgen. Danach bemühte man sich, durch Themen aus der Geschichte der Wolgadeutschen, durch Mundartstücke und durch die Verbindung von Text, Gesang und Tanz das Publikum, das durch die – auch kulturelle – Diskriminierung an Theater nicht mehr gewöhnt war, ins Theater zu bringen. Andreas Sachs lieferte einen dramatischen Text „Der eigene Herd“, der über die Teilnahme der Wolgadeutschen an der Oktoberrevolution von 1917 berichtete, ein Ensemblemitglied, Peter Wakentin stellte in „Volksfest“ die Jahresbräuche der Russlanddeutschen zusammen, und das Mundartstück „Hab' oft im Kreise der Lieben“ war

¹⁸⁹ Zum Beispiel „Die Bremer Stadtmusikanten“ (1989), „Grimm Märchen“ (1994).

auch in erster Linie wolgadeutsche Folklore. Die Mundart der Zuschauer stand Pate für die aufgeführten Stücke. Erst nach und nach wagte man sich an Klassiker, an Schillers „Kabale und Liebe“, an Gogols „Die Heirat“, an Goldonis „Der Diener zweier Herren“: durch das Lustspiel versuchte man, die unterschiedlichen Sprachebenen von der Bühne herab zu vermitteln. Dass man immer mehr sowjetische Dramatiker wählte, war wohl ein Wunsch der politischen Entscheidungsträger. Die Sprache dieser Übersetzungen – meist von DDR-Autoren – entsprach der Literatursprache in der DDR, und es war folgerichtig, dass 1990 ein Gastspiel in der DDR für die Mitglieder des Theaters ein Höhepunkt war. Ob man die älteren Texte von Schiller, Goldoni, Gogol bearbeitete, ist nicht überliefert.

Sowohl in Temeswar als auch in Hermannstadt waren die Prestigeaufführungen die deutscher Klassiker, womit man nicht ausschließlich die deutsche Klassik meinte sondern die traditionellen Erfolgsautoren vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Dass gerade diese Stücke den Darstellern erhebliche Schwierigkeiten bereiten konnten, wurde schon erwähnt. Deshalb ergänzte man das so genannte Klassikerangebot in Temeswar durch das Wiener Volkstheater, meist durch Nestroy-Stücke, was durch die österreichisch geprägte Stadtsprache von Temeswar und anderen Banater Städten begründet werden wurde. In Hermannstadt wählte man eher die deutschen Dramatiker der klassischen Moderne oder zeitgenössische Autoren. In beiden Fällen wurde eine der neueren deutschen Umgangs- oder Literatursprache benachbarte Sprachform gewählt, die für die Zuschauer in der Stadt keine Schwierigkeiten darbot. Dass man auf dem Land im Banat wie in Siebenbürgen die Mundart bevorzugte, ist schon festgehalten worden.

Bis 1989 stellten aber die Stücke rumänischer Dramatiker das Gros der Aufführungen in Hermannstadt und in Temeswar. In beiden Städten waren meist Ensemblemitglieder die Übersetzer aus dem Rumänischen, besonders häufig taten dies in Hermannstadt Hanns Schuschnig und Wolfgang Ernst, in Temeswar Hans Kehrler und Erika Scharf. Dass so gut wie keine dieser Übersetzungen den Weg in die beiden deutschen Staaten, nach Österreich und in die Schweiz fand, mag auch an den regionalen Spracheigenheiten liegen, die von den Übersetzern nicht verleugnet werden konnten. Aus inhaltlichen, eventuell aber auch aus sprachlichen Gründen wurden diese Stücke nach 1990 nicht mehr gespielt, eine bedeutende Lücke in der Planung der Spielzeiten nach der Wende.

Der Rückgang der Rezeption von frühen Klassikern der deutschen und der internationalen Dramatik hängt zweifellos in Hermannstadt und Temeswar mit deren Sprache zusammen. Auch bei den rumänischen Bühnenklassikern (Caragiale, Alecsandri, Victor Ion Popa) haben sich frühe Übersetzungen als Rezeptionshindernis erwiesen, bei Caragiale zuletzt 2002 in München, wo die Hermannstädter seine Satire „Herr Leonidas und die Reaktion“ aufführten.

Daran kann die seit 2004 bestehende Kooperation zwischen der badischen Landsbühne Bruchsal und dem Deutschen Staatstheater Temeswar etwas ändern, wenn die Dramaturgie in Bruchsal eine Verbesserung dieser Textangebote veranlasst.

Bis heute hat man die Sprachbesonderheiten der deutschen Minderheitentheater ebenso wenig untersucht wie andere Faktoren der Wirkung dieser Bühnen. Es ist deshalb vorläufig müßig, darüber zu rätseln, durch welche Änderungen man das Publikum in größerer Zahl in die Aufführungen der noch bestehenden deutschen Minderheitentheater bringt. In einer Zeit grenzüberschreitender Kommunikation wird man sich den Gegebenheiten im deutschen Sprachraum eher anpassen können. Ob diese für die Alltagsarbeit an den Standorten der deutschen Minderheitentheater praktikabel sind oder ob man dort andere Möglichkeiten suchen und testen muss, wird zu überlegen sein.

Die Bewahrung der Tradition, der Rückgriff auf ein Repertoire, in welchem die traditionell an den einzelnen Standorten erfolgreichen Dramatiker erneut ins Programm aufgenommen werden, auch wenn deren sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten und Wirkungspotentiale dem heutigen Minderheitenpublikum nicht mehr zur Verfügung stehen, kann eine Option der einzelnen Bühnen sein. Ob sie sich ohne Abstriche behaupten und konkretisieren lässt, wird sich dabei zeigen.

Im Betrachtungsraum muss man überlegen, ob man der Mehrsprachigkeit einen größeren Entfaltungsraum gönnt, wie dies z. B. auch in Szekszárd in den ersten Jahren der Deutschen Bühne üblich war. Mit dem Programm „Wir sind auch Musikanten“, das in ungarischer und deutscher Sprache gesungen wurde, gab es die lange Erfolge versprechende Verbindung deutscher Kinder- und Handwerkerlieder mit den Vertonungen ungarischer Dichter (Weöres, Móricz). Eine zweifache Zielbestimmung wurde sichtbar: einerseits wollte man den Kindern durch eingängige Volkslieder auch die damit verbundenen Sprachkenntnisse vermitteln, andererseits sollten sie Teile der ungarischen Nationalliteratur durch Vermittlung der Musik kennen lernen. Der Erfolg stellte sich tatsächlich ein, und 1991 gab es ein „Weites Lied“ mit Gábor Kovács, Károly Sili und Péter Ritter. Das Programm umfasste alle Texte in deutscher und ungarischer Version, ob es sich nun um das ungarische Volkslied „Hej, páva“ (Hei, der Pfau) oder um bekannte Texte ungarischer Lyriker handelte, z.B. um Sándor Petőfis Pató Pál úr“ (Herr Pató Pál), Endre Adys „Fölszálott a páva“ (Hat aufs Komitatshaus sich der Pfau geschwungen). Wenn man die Namensliste der ungarischen Autoren liest, stellt man fest, dass hier tatsächlich die Besten der Besten ausgewählt wurden (Vörösmarty, Petőfi, Arany, József Tóth), so dass dem Publikum ein Modell lyrischer Vielfalt in ungarischer Sprache präsentiert wurde. Durch Musik sollte das Engagement für vaterländische Begeisterung gefördert werden, und die deutschen Volkslieder waren der Anreiz für die patriotische Stimulation der deutschen Minderheit.

Wie man die Klassiker – auch sprachlich – adaptiert, haben die Hermannstädter im Jahre 2000 in ihrer Inszenierung von „Kabale und Liebe“ gezeigt. Sicher ist diese auf ein minimales Sprachangebot reduzierte Bühnenfassung, die außerdem zum Teil in zeitgenössische deutsche Standardsprache umformuliert war, den historischen Charakter des Stückes geändert. Ob die älteren Sprachformen der Originalstücke nicht gerade auf ein nichtdeutsches Publikum eine stimulierende Wirkung ausüben, mag dahingestellt sein: immerhin sind die Beispiele bekannt, wie sich die Schullektüre, auch der älteren deutschen Texte, für die am Deutschen Interessierten ausgewirkt haben und Teil ihrer sprachbezogenen Erinnerungskultur geworden sind.

III. Perspektiven

Die Überlebenschancen der deutschen Minderheitentheater häufig erörtert worden. Tatsächlich geht die deutsche Politik davon aus, dass diese Einrichtungen überlebensfähig sind, und deshalb werden sie auch von Deutschland aus unterstützt, in letzter Zeit mit den auch im Inland bestens bekannten Sparauflagen. Wie dies möglich ist, haben zum Beispiel im Hinblick auf Rumänien und Ungarn zwei Publikationen der Donauschwäbischen

Kulturstiftung des Landes Baden-Württemberg eingehend erörtert.¹⁹⁰ Die erste kam zustande, als beim 50jährigen Jubiläum des Deutschen Staatstheaters Temeswar ein Diskussionsforum abgehalten wurde, die zweite ist ein Gutachten, das für den Innenminister und Staatssekretär für Vertriebenen und Flüchtlinge, Heribert Rech, erstellt wurde. Alle, die Prognosen erstellt haben, sind Kulturpolitiker oder Theaterpraktiker. Es ist deshalb unvermeidlich gewesen, dass sie auch Vorschläge zur Verbesserung machten. Die Fehleinschätzungen – nicht nur in diesen beiden Fällen - beruhen darauf:

- a. Dass man den Stellenwert des Theaters – nicht nur der deutschen Minderheitentheater – im Kulturleben der jeweiligen Länder nach der Wende nicht berücksichtigt. Das ehemalige Prestige der Theater, der Bühnenkünstler ist im Zeitalter globaler Fernsehlandschaften und eines beträchtlich vielfältigeren Unterhaltungsangebots kaum noch vorhanden;
- b. Das Hauptproblem bleibt, dass die früheren deutschsprachigen Zielgruppen zu erheblichen Teilen nicht mehr vorhanden bzw. ausgesiedelt sind. Bei der Erschließung neuer Zielgruppen für die deutschen Minderheitentheater genügt es keineswegs, auf externe Faktoren zu hoffen (die vorausgesagten Touristenströme, die bundesdeutschen Investoren, welche in Ungarn und Rumänien die Theater bevölkern sollen. Dass sie es nicht tun, ist längst erwiesen);
- c. Die traditionellen Institutionen, die in Rumänien und Ungarn, aber auch in Kasachstan und in Kroatien deutsche Theater fördern könnten, sind tatsächlich Schulen und Universitäten. Aber auch in diesem Fall ist Vorsicht angesagt: erstens ist die Zahl der Schulen mit deutschem Muttersprachenunterricht in Rumänien erheblich gesunken, in Ungarn war sie nie sehr groß. Wenn man jetzt, was früher mit zu den Erfolgsstrategien der Theaterbranche gehörte, mit Sonderprogrammen das Schul- und Studententheater fördert, kann man ein – allerdings bescheidenes – Zuschauerpotential gewinnen, eventuell auch Anwärter auf die Laufbahn als Schauspieler. In Kroatien, Ungarn und Rumänien betreut das Land Baden-Württemberg, das Auswärtige Amt, die alljährliche Festivals der Grundschul-, Mittelschul- und Gymnasialtheater. Grenzüberschreitend finden sich diese in den drei von der Donauschwäbischen Kulturstiftung geförderten Ländern zusammen. Dadurch wird Kommunikation, wird auch ein Kulturdialog angeregt, aber für das Berufstheater bieten solche Neuanfänge keine Zukunftshoffnungen. Dazu sind die Minderheitengruppen zu klein.;
- d. Zu wenig wird auf die Mehrsprachigkeit bei der Erschließung neuer Zielgruppen eingegangen. Dass sich das Deutsche Staatstheater in Temeswar eine Produktion mit der Rumänischen Staatsoper teilt, dass man Lyrikabende in mehreren Sprachen veranstaltet – wobei der Stellenwert der Lyrik, früher die dominante Literatursparte in Südosteuropa, sich dem Nullpunkt westlicher Literaturrezeption nähert –

¹⁹⁰ Wendepunkt: Deutsches Minderheiten-Theater im Umbau. Beiträge aus der Gesprächsrunde "Sinn und Zukunft deutscher Bühnen außerhalb des deutschen Sprachraums", vorgelegt anlässlich des 50. Gründungs-Jubiläums des Deutschen Staatstheaters Temeswar/Rumänien, 5. - 8. Mai 2003. Hg. von Eugen CHRIST. Stuttgart: Donauschwäbische Kulturstiftung des Landes Baden-Württemberg 2003; Perspektivsicherung für das institutionelle deutsche Theater in Rumänien. Angewandte Studie zur Zukunft der deutschen Bühnen. Herstellung Eugen CHRIST. Vorgelegt von Stephan BEHRMANN u. a. Stuttgart: Donauschwäbische Kulturstiftung des Landes Baden-Württemberg 2005.

ist viel zu wenig. In Hermannstadt hat man in den achtziger Jahren einmal das gleiche Stück in deutscher und rumänischer Sprache gespielt. Ähnliches – in Playback-Manier – wäre ein Entgegenkommen für nichtdeutsche Zuschauer. Aber – am Deutschen Staatstheater Temeswar verwendet man seit 1979 eine Übersetzungsanlage: diese hat keineswegs mehr Zuschauer ins Theater gelockt.

Demnach stellt sich erneut die Sprachenfrage: Mehrsprachigkeit allein hilft allerdings auch nicht, ebenso wenig wie man, um Sprech- und Lernfähige zu gewinnen, nicht in erster Linie davon ausgehen kann, dass sie dies im Theater tun werden.

Werfen wir aber einen Blick auf die konkrete Situation der vier Theatereinrichtungen, die uns interessieren, und auf die Versuche, die in den letzten fünfzehn Jahren unternommen wurden, um den Bestand der Einrichtungen zu garantieren. Bei allen vier Theatern ist der extreme Zuschauerschwund unübersehbar. Wenn man in Temeswar noch immer von den knapp 2,5 Millionen Zuschauern spricht, die von 1953 bis 2005 die Vorstellungen besucht haben, vergisst man, dass der Zuschauerschwund schon 1967 begann und dann dramatisch zunahm. Wie gravierend der Substanzverlust nach dem Exodus 1991 war, ist leider allzu leicht festzustellen: 1993 bis 1998 sanken die Zuschauerzahlen auf 0,49% der Gesamtzahl, und der Unterschied wird noch deutlicher, wenn wir die ersten fünf Spielzeiten (1953-1958) mit jenen von 1993-1998 vergleichen: im gleichen Zeitraum von je fünf Jahren wurden ebenso viele Neuinszenierungen vermeldet (24). Während jedoch zu Beginn immerhin 389.346 Zuschauer ins Theater kamen, waren es zuletzt nur 11.341. Ähnlich ist es in Hermannstadt, und aus Szekszárd haben wir erst seit den späten neunziger Jahren Zuschauerzahlen zur Hand. Wenn man diese verfolgt, waren die Zuschauerbilanz von 1998 bis 2003 stetig eine bessere, aber die Zahlen sind im Vergleich zu Hermannstadt und Temeswar sehr bescheiden.

Was tun oder taten diese vier Theater, um zu überleben oder gar zu expandieren? In Szekszárd und Almaty versucht man es, anstelle des Programmtheaters ebenso wie in der Bundesrepublik das kreative Erlebnistheater zu etablieren. Dass die Zuschauer dies besonders honorieren, ist den Kritiken bislang nicht zu entnehmen. In beiden Fällen handelt es sich um ein ländliches Publikum und um Schichten von Neuindustriearbeitern. Ihnen zunächst die Spielregeln des Dramatischen beizubringen, das historische Wissen um deutsche und internationale Theaterkunst, wäre wahrscheinlich notwendig.

In Hermannstadt und Temeswar besteht man auf Traditionen. In Hermannstadt – mit einer relativ geringen Aufführungsfrequenz der deutschen Abteilung – sucht man neue Möglichkeiten der Rezeption von Klassikern, z.B. im Jahre 2000, als man beim Theaterfestival in Klausenburg Schillers „Kabale und Liebe“ – seit dem 19. Jahrhundert das erfolgreichste Drama auf der Hermannstädter Bühne¹⁹¹ – in einer Reader-Digest-Version mit einigen Monologen, als extrem knappe Liebeshandlung präsentierte und durch riesige Masken den Charakter der Darsteller andeutete.

In Temeswar, wo es seit 1992 auch eine Theaterhochschule mit einer deutschen Abteilung gibt, sind die Examensarbeiten der Studierenden die Erfolgsstücke des Deutschen Staatstheaters. Im Schillerjahr 2005 hat man mit „Die Braut von Messina“ in Temeswar und in Siebenbürgen Applaus geerntet, selbstverständlich keineswegs einen so nachhaltigen wie in den Jahrzehnten zuvor. Außerdem hat man im Repertoire beträchtliche Änderungen

¹⁹¹ Allein die Deutsche Abteilung erreichte 1960 134 Vorstellungen mit dieser Schiller-Inszenierung, und eine Neuinszenierung 1973 wurde 133 Mal präsentiert. Mit 267 Vorstellungen war „Kabale und Liebe“ so erfolgreich wie kein anderes Bühnenwerk in Hermannstadt.

vorgenommen, die zum Teil damit zusammenhängen, dass die Theaterstudenten eine ganze Reihe von Stücken der deutschen und internationalen klassischen Moderne einstudierten bzw. einstudieren mussten, die man zwar in den ersten drei Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts in Temeswar schon gespielt, aber in der Ära des Deutschen Staatstheaters nicht neu inszeniert hatte: Ödön von Horváths „Don Juan kommt aus dem Krieg“ (1996), Strindbergs „Fräulein Julie“ (1998), Hofmannsthals „Jedermann“ (1999). Ebenso präsentierte man neueste Werke zeitgenössischer Dramatiker, Hilde Langthalers „Nur keine Tochter“ (1991), Árpád Göncz „Und immer wieder Medea“ (1992), Koltés „Roberto Zucco“ (1993), Olja Muchina „Tanja, Tanja“ (1998), Rozewicz „Das unterbrochene Spiel“ (1999). Auch Neuinszenierungen von Goethe, Schiller, Tschechow, Garcia Lorca standen auf dem Programm und Werke deutscher und rumänischer Regionalautoren (Wolfgang Ernst, Adam Müller-Guttenbrunn, Theodor Smeu). Man war bestrebt, eine bunte Mischung guter oder experimenteller Stücke zusammenzufügen und hoffte, durch die Vielfalt das Publikum zu gewinnen. Der Schwerpunkt lag sprachlich auf dem zwanzigsten Jahrhundert, auf einer – auch dem Nichtmuttersprachler – leichter zugänglichen Sprachform.

In die gleiche Richtung wies das „Projekt 2000“, durch welches man die bekanntesten Dramatiker der deutschen und der Weltdramatik dem Temeswarer Publikum vorstellen wollte. Die in den Jahren 2001-2003 vorhandenen ensembleinternen Spannungen verhinderten die Umsetzung dieses Projekts.

Man kann abschließend festhalten, dass die unterschiedlichen Bemühungen der vier deutschen Minderheitentheater wenig erfolgreich waren. Die Absicht, das Theater als Sprachschule zu nutzen, ist gescheitert, die Spielplanangebote haben sich als unzulänglich erwiesen, und die Unterstützung von außen – meist aus der Bundesrepublik – hat die technische Infrastruktur und die Professionalität der Ensemble bei Einzelprojekten erhöht, aber den Niedergang dieser Kunstausbübung der deutschen Minderheiten nicht verhindern können.

Zweifellos haben die Theater selbst beschränkte Möglichkeiten, dies zu ändern. Von ihnen allein hängt ab, ob sie ein Angebot verwenden, das Attraktion gewährleistet:

- das Kreativtheater ist eventuell die falsche Lösung, weil zeitgleich die nichtdeutschen Bühneneinrichtungen (russische, kasachische, ungarische, rumänische, jiddische) eine oft übermächtige Konkurrenz darstellen;
- das Programmtheater müsste neue Wege suchen, sich beispielsweise als Forum für das zeitgenössische Theater aus dem deutschen Sprachraum etablieren oder als Sprachrohr einer neuen, allerdings bisher schwer erkennbaren neuen Dramatik der jeweiligen Bühnenkunst der Staatsvölker;
- die Mehrsprachigkeit als Dauerfaktor ist vielleicht effizient, reduziert allerdings den Stellenwert der deutschen Sprache auf den einzelnen Bühnen, und es ist nur im Einzelfall zu klären, ob dies ein Verlust oder – durch die neuen kulturellen Verknüpfungen – ein Gewinn ist.

Es gibt, um optimistischer zu bleiben, Ansätze für eine Besserung: das entstehende, bescheidene System der Schul- und Studententheater gehört dazu. Es gibt Versuche, auf staatlicher Ebene die deutsch-rumänisch, ungarischen Beziehungen zu verbessern. Auch das kann den Theatern zugute kommen. Wie viel extreme Hilfe notwendig ist, wie groß die Gestaltungs- und Wirkungsmöglichkeiten der Minderheitentheater sind, ob sie dazu beitragen, den Status der deutschen Sprache zum Teil als Status quo zu erhalten, wird sich in nächster Zukunft zeigen. Einzelprojekte werden, wenn es keine mittelfristige kulturpolitischen Planungen und Prognosen gibt, nicht zu tatsächlichen Erfolgen führen.

2. STADTTHEATER

DAS CERNOWITZER DEUTSCHE THEATER: STATIONEN EINER ENTWICKLUNG

„So eindrucksvoll die rege Beteiligung am politischen Leben in den letzten Jahren vor dem Ersten Weltkrieg war, sie wurde oft überstrahlt vom Glanz des Theaterlebens, der Konzerte und der Bälle“¹⁹², schreibt Emanuel Turczynski in seiner „Geschichte der Bukowina“, als er das Gesellschaftsleben von Czernowitz (Cernivcy, Cernăuți) kennzeichnen will. Dies trifft für das zwanzigste Jahrhundert sicherlich zu, war in der Zwischenkriegszeit, nach den schlimmen Kriegerlebnissen, auf welche die Einwohner der buchenländischen Hauptstadt zurückblicken konnten, verständlich. Wenn man die bisher einzige Gesamtdarstellung des deutschen Theaters in der Bukowina betrachtet, die Georg Drozdowski in unterschiedlichen Versuchen vorgelegt hat¹⁹³, dann kann man zunächst bestätigen, daß es ihm darum geht, namhafte Prinzipale aufzuzählen, berühmte Bühnenpersönlichkeiten mit dem Spielort Czernowitz in Verbindung zu bringen. Aber Drozdowski vermag weder eine zusammenhängende Entwicklung des deutschen Theaters in der Bukowina zu präsentieren, wie dies auch seinen Vorläufern, deren Erkenntnisse er in einer essayistisch ansprechenden Darbietungsform zusammenfaßt, nicht vermocht hatten, weder Anton Norst, noch Alois Munk und auch Conrad Pekelmann nicht (über ihn wird noch zu sprechen sein)¹⁹⁴. Auch Emanuel Turczynski, aus dessen Bukowina-Buch zitiert wurde, trägt - zum Teil aus eigener Erinnerung - Anekdotisches und Auffälliges aus dem Theaterleben von Czernowitz vor. Dabei wird übergangen, daß es auch außerhalb von Czernowitz ein deutsches Theaterleben gegeben hat; es

¹⁹² Siehe: TURCZYNSKI, Emanuel: Geschichte der Bukowina in der Neuzeit. Zur Sozial- und Kulturgeschichte einer mitteleuropäisch geprägten Landschaft. Wiesbaden (Harrassowitz) 1993, S. 206.

¹⁹³ DROZDOWSKI, Georg: Zur Geschichte des Theaters in der Bukowina. In: Buchenland. Hundertfünfzig Jahre Deutschum in der Bukowina. Hrsg. von Franz LANG. München: (Südostdeutsches Kulturwerk), S. 451-472; DERS.: Damals in Czernowitz und rundum. Erinnerungen eines Altösterreicher. Klagenfurt (Kleine Zeitung) 1984, S. 124-137 (das Kapitel „Vor und hinter den Kulissen“). Die in beiden Arbeiten gebotenen Informationen wiederholte Drozdowski auch in der Zeitung „Der Südostdeutsche“ („Zufälle, Vorfälle, Einfälle aus sechs Jahrzehnten. Georg Drozdowski schreibt über das Theater.“ In: Der Südostdeutsche, Jg. 26, Nr. 14, 15.7.1975, S. 5; Nr. 15, 1.8.1975, S. 5; Nr. 16, 15.8.1975, S. 5; Nr. 18, 15.9.1975, S. 7; Nr. 19, 1.10.1975, S. 7; Nr. 21, 1.11.1975, S. 5; Nr. 22, 15.11.1975, S. 5; Nr. 23, 1.12.1975, S. 5; Nr. 24, 15.12.1975, S. 5.

¹⁹⁴ Siehe dazu NORST, Anton: Das Theater in Czernowitz. In: Czernowitzer Allgemeine Zeitung vom 9.4., 14.4., 16.4., 24.4., 6.5.1904; MUNK, Alois: Czernowitzer Theater bis 1877. Versuch einer Geschichte des Czernowitzer Theaters. In: Czernowitzer Allgemeine Zeitung vom 4.10.1905; PEKELMANN, Conrad: Das erste Stadttheater. In: DERS.: Aus der Bukowina. Versuch einer Provinzkritik. Czernowitz 1905, Bd. III.

wird ebenfalls zu wenig beachtet, was Franz Lang in einem Ansatz unternommen hatte: die Bedeutung der Laienaufführungen von einzelnen Vereinen zu erfassen¹⁹⁵.

Was bisher geleistet wurde, lässt folgende Schwerpunkte erkennen:

- a. Allgemeine Entwicklung;
- b. Beschreibung der einzelnen Theatergebäude;
- c. summierende Erfassung der Theatertruppen, die von 1803 bis 1923 in Czernowitz tätig waren, und selektive Vorstellung der bekanntesten Künstler, die in der Bukowina gastierten;
- d. summarische Kommentierung des Repertoires.

Zusammenhänge und entwicklungsgeschichtliche Leitlinien werden nicht herausgearbeitet; aus den wenigen Fakten, die fast ausschließlich aus stadtgeschichtlichen Quellen stammen, wird ein Gesamtbild zusammengestellt, das eher die subjektiven Wertvorstellungen des Einzelautors berücksichtigt und bestätigt, als daß es die institutionellen, die gesellschaftlichen und die theatergeschichtlichen Komponenten zu einem organischen Ganzen zusammenfügt, das Regionalgeschichte und überregionale Beziehungsvielfalt miteinander verknüpft. Die Schwierigkeiten, die sich für Drozdowski und Turczynski ergaben, liegen zum Teil in dem bis heute andauernden Unvermögen, an die Quellen zur Theatergeschichte heranzukommen, die sich in der heutigen Ukraine und in Rumänien befinden. Ungenutzt blieben auch die einschlägigen zeitgenössischen Fachperiodika (etwa die Leipziger „Allgemeine Theater-Chronik“, die ab 1835 erschien, oder der „Almanach der Freunde des Schauspiels“, der von 1836 bis 1914 - unter zum Teil verändertem Titel: „Deutscher Bühnen-Almanach“ bis 1889, „Neuer Theater-Almanach“ von 1890 bis 1914 - veröffentlicht wurde). Auch andere Quellen, die im deutschen Sprachraum zugänglich waren (die dramatischen Werke von Autoren, die aus der Bukowina stammten), sind nicht zu Rate gezogen worden.

Bevor die Archivquellen in der Ukraine und in Rumänien genutzt werden können, ist es dennoch möglich, ein Bild der Entwicklung des deutschen Theaters in der Bukowina zu entwerfen. Wir werden dies versuchen, wohl wissend, daß die heute möglichen Erkenntnisse durch neue Informationen modifiziert und ergänzt werden können und zum Teil müssen.

Aufgrund der bisher bekannten Fakten kann man die Entwicklung des deutschen Theaters in der Bukowina in mehrere Perioden gliedern, die mit der allgemeinen Entwicklung der Provinz und des österreichischen Kaiserstaates (der Doppelmonarchie) in Zusammenhang stehen:

I. Von 1775 bis 1803. Die Angliederung der Bukowina an Österreich führte zunächst - wie auch in anderen Fällen - zum Aufbau einer neuen Verwaltung, zum Versuch, die allgemeinen Strukturen der Provinz den übrigen Teilen des Kaiserreiches anzugleichen.

II. Von 1803 bis 1846. Die administrative, politische und gesamtgesellschaftliche Stabilisierung hat auch der geistigen Kultur und den kulturellen Einrichtungen günstige Vorbedingungen geschaffen. Sie lassen sich an zahlreichen Versuchen nachvollziehen, Ähnliches zu leisten wie in der Kaiserstadt Wien. Die Aufwärtsentwicklung führte in der Bukowina nicht wie andernorts zu der politischen Krise des Jahres 1848 (es ist deshalb

¹⁹⁵ Dazu LANG, Franz: Das Vereinswesen der Deutschen in der Bukowina. In: Buchenland. Hundertfünfzig Jahre Deutschtum in der Bukowina, S. 381-396.

symptomatisch, dass die Zäsur für die Theaterentwicklung im Jahre 1846 zu registrieren ist), und es ist - vielleicht auch durch die Grenzlage der Provinz bedingt - wichtig, dass die gescheiterten Intellektuellen des „Zentrums“ Wien und der altösterreichischen Länder sich nach 1848 zum Teil in die Bukowina zurückzogen, wo ihrer Tätigkeit keinerlei Hindernisse in den Weg gestellt wurden.

III. Von 1846 bis 1905. Das Herzogtum Bukowina (seit 1849) erreichte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen Höhepunkt seiner Entwicklung. Es entspricht dieser gefestigten relativen Provinzautonomie, dass sich auch das Theaterwesen einer dauernden Kontinuität und einer gehobenen gesellschaftlichen Akzeptanz erfreute.

IV. Von 1905-1923. Vor 1914 war der Stellenwert der Bukowina innerhalb der k. u. k. Monarchie - trotz der geringen territorialen Ausdehnung - beträchtlich, und auch das Theater als kommunale Institution vermochte damals einen Höhepunkt zu erklimmen und eine sowohl regionale als auch - teilweise - überregionale Relevanz aufzuweisen, wie sie - in anderen Perioden - unterschiedliche Landesmetropolen (Pest, Preßburg, Prag, Temeswar und Hermannstadt) ebenfalls erreicht hatten. Auch in diesem Fall überdauerte die Wertbeständigkeit der Institution deutsches Theater die politische Zäsur, sogar den Zusammenbruch der Doppelmonarchie, und behauptete sich im neu entstandenen Staat Großrumänien als Modell eines Minderheitentheaters.

V. Von 1923-1940. Während sich die Standfestigkeit der deutschen Gruppen in den einzelnen Provinzen Rumäniens - trotz der permanenten Obstruktionen durch den Staat - erhöhte, während das Selbstbewusstsein der einzelnen Minderheitengruppen wuchs, musste in der Bukowina, wo nicht einmal das traditionelle deutsche Schulwesen dem Druck des Bukarester Zentralismus standhalten konnte, das deutsche Theater umfunktioniert werden, was nur zum Teil gelang; dies hinderte vor allem die Stadt Czernowitz nicht daran, das Theaterwesen insgesamt auszubauen, eine vielsprachige Bühnentätigkeit zu initiieren und zu fördern, in der allerdings die Hierarchie - wie bei anderen Einrichtungen - von Bukarest vorgegeben war.

I. Von 1775 bis 1803

Über die Anfänge des Theaterwesens in Czernowitz ist wenig bekannt. Georg Drozdowski erwähnt als „Volksbelustigung“ und Zurschaustellung die Huldigungsfeier, die General Spleny am 12. Oktober 1777 in Czernowitz veranstalten ließ, in einer Stadt, die gerade 900 Einwohner zählte¹⁹⁶. Ähnliche Feste mit Gauklern und Wandertruppen dürfte es bis 1803 öfter gegeben haben, doch hat man sie bisher nicht erforscht und es - wie auch in anderen regionenbezogenen Untersuchungen - vermieden, die Zusammenhänge zwischen Militärpräsenz und leichter Muse zu untersuchen. Dass die Theaterentwicklung sich in Österreich oft in Standorten der Militärverwaltung abzeichnete, könnte durch Beispiele wie Hermannstadt in Siebenbürgen oder Temeswar und Werschetz im Banat belegt werden (allerdings fehlen auch dort Untersuchungen, die den unmittelbaren Zusammenhang zwischen den geselligen Bedürfnissen der Truppen in Friedenszeiten verdeutlichen;

¹⁹⁶ Siehe bei DROZDOWSKI, Georg: Zur Geschichte des Theaters in der Bukowina, wie Anm. 2, S. 451.

in dem 1716 eingerichteten Militärstandort Temeswar kann man immerhin erst 1743 Schauspieleraktivitäten nachweisen¹⁹⁷).

a. Für die Bukowina werden als Anfänge einer Theatertradition Volksschauspiele angegeben, deren Ursprung aus den Abstammungsorten der deutschen Siedler zwar zu ermitteln ist, für deren zeitliche Einordnung (Entstehung und Weiterentwicklung der Spieltradition vor Ort) man jedoch bislang wenig Exaktes feststellen konnte¹⁹⁸. Das früheste Zeugnis für eine deutsche Regionalliteratur ist ein Kirchenlied des ersten evangelischen Pastors in der Bukowina, Daniel Hubel, aus dem Jahre 1792¹⁹⁹. Eine eigene Bühnenliteratur ist demnach nicht zu erwarten gewesen.

Fest steht allerdings, dass im Jahre 1803 die Schauspieltruppe von Philipp Berndt für neun Wochen nach Czernowitz gekommen ist. Dass sie „zum allgemeinen Vergnügen“ beitrug und ein „gutes Beispiel zur Verbesserung der Sitten“ gab²⁰⁰, kann Teil einer Werbung sein, mit welcher allerorts Theatertruppen in ähnlicher Manier um die Gunst des Publikums buhlten. Von größerer Bedeutung ist, dass Philipp Berndt seine Tätigkeit nicht in Czernowitz begann; vom 4. September 1787 und bis zum Palmsonntag 1788 war er in Arad aufgetreten²⁰¹, wo er - wie dies Lizica MiHuț behauptet²⁰² - die deutsche Theatertätigkeit einbürgerte, die in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts unter der Leitung von Carl Philipp Nötzl und Eduard Kreibitz zu einer ungeahnten Leistungssteigerung und zu einer Theaterunion mit Hermannstadt (1842-1847) führte. In Arad war die Truppe von Philipp Berndt auch im Jahre 1789. Unter den von ihr aufgeführten Stücken befanden sich Lessings „Emilia Galotti“, Schillers „Maria Stuart“ und „Kabale und Liebe“, Beaumarchais „Der Barbier von Sevilla“ und Shakespeares „Hamlet“²⁰³. Man darf davon ausgehen, dass diese Stücke auch in Czernowitz gezeigt worden sind.

Berndt war in Czernowitz ein früher Vertreter überregionaler Theaterverbindungen. Die Wanderoute von Berndt, von Westen nach Osten, ist erst im 19. Jahrhundert zunehmend häufiger benutzt worden. Bis dahin war jeder Theaterdirektor bestrebt, aus den abgelegenen Provinzen möglichst nahe ins politische und kulturelle Zentrum vorzustößen, wobei es nicht alle schafften, Wien zu erreichen (wie etwa Friedrich Strampfer, der aus Temeswar und Hermannstadt zum Leiter des Theaters an der Wien avancierte). Für Berndt ist die Gegenrichtung, aus einer zentrumsnäheren Provinz (Banat) in eine östlichere, entferntere, wirksam geworden. Ob dabei Verbindungen eine Rolle spielten, die im neunten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts geknüpft wurden, als Schwaben aus dem Banat in die

¹⁹⁷ Dazu PECHTOL, Maria: Thalia in Temeswar: Die Geschichte des Temeswarer deutschen Theaters im 18. und 19. Jahrhundert. Bukarest (Kriterion) 1972.

¹⁹⁸ Dazu LANG, Franz: Sprache und Literatur der Deutschen in der Bukowina. In: Buchenland. Hundertfünfzig Jahre Deutschum in der Bukowina, S. 401 ff. Ebenso: KARASEK, Alfred/ LANZ, Josef: Das deutsche Volksschauspiel in der Bukowina. Marburg (Elwert) 1971 (bemerkenswert, weil sie eine Parallele zur Entwicklung des Berufstheaters betont, ist die Erkenntnis: „Nach Galizien hinüber, dessen Spielgut dem buchenländischen nahe verwandt war, bestanden zeitweise sehr rege Verbindungen“, S. 9); in 75 Orten der Bukowina haben Karasek und Lanz 196 Spiele registriert.

¹⁹⁹ Siehe LANG, FRANZ: Sprache und Literatur der Deutschen in der Bukowina, ebenda, S. 409.

²⁰⁰ Ebenda, S. 410.

²⁰¹ Siehe dazu MIHUȚ, Lizica: Mișcarea teatrală aradeană pînă la înfăptuirea Marii Uniri. București 1989, S. 171.

²⁰² MIHUȚ, Lizica: ebda., S. 171-172; VÁLI, Béla: Az Aradi Színészeti története. Budapest 1889 erwähnt Berndt nicht und ist der Ansicht, dass in Arad erst seit 1793 deutsche Aufführungen stattgefunden haben.

²⁰³ Siehe bei MIHUȚ, Lizica: wie Anm. 10, S. 171.

Bukowina abwanderten, wie dies der erfolgreiche Theaterprinzipsal Christoph Ludwig Seipp in seinem Buch „Reisen von Preßburg durch Mähren, beyde Schlesien und Ungarn nach Siebenbürgen und von da zurueck nach Pressburg“ festgehalten hat²⁰⁴, konnte nicht überprüft werden.

Allerdings hielt diese Bewegung von West nach Ost an: wir erwähnen bloß einige Beispiele: Friedrich Dorn kam zunächst aus Fünfkirchen (Pécs) und Esseg (Osijek), war in Kaschau und gelangte nach Zwischenaufenthalten in Temeswar nach Hermannstadt, Bukarest schließlich nach Czernowitz und Jassy²⁰⁵.

II. Von 1803 bis 1846

a. Am Anfang steht das Czernowitzer Intermezzo der Schauspieltruppe von Philipp Berndt, am Ende dieser Periode ist die Präsenz von Paul Tröster zu verzeichnen, der seit dem 22. November 1846 in Czernowitz weilte und dem es gelang, eine saisonunabhängige ganzjährige Spielzeit einzuführen. Dies war auch dadurch möglich geworden, dass man eine Freilichtbühne einrichtete, vermutlich eine sogenannte Arena, wie sie in den fünfziger Jahren in der gesamten Monarchie beliebt war, etwa in Ofen (Buda), wo im Jahre 1855 ein runder Holzbau entstand, oder in Temeswar, wo Friedrich Strampfer im Jahre 1853 eine Arena erbauen ließ, die 3.000 Zuschauer aufnehmen konnte.

Über das erste knappe halbe Jahrhundert in Czernowitz gibt es recht seltene und unbefriedigende Nachrichten.

b. Es war ein Teil der Anlaufschwierigkeiten, dass es zunächst kein eigenes Theatergebäude gab. Wo Philipp Berndt in den Jahren 1803 und 1805 aufgetreten ist, weiß man nicht, doch ist bekannt, dass der Theaterunternehmer Martorell im Jahre 1819 einen Stall zum Theatersaal umgestalten ließ. (Zwei Jahre zuvor hatte die Stadt Arad ein eigenes Theatergebäude erhalten, und sogar die Südbanater Kleinstadt Orawitz verfügte seit 1817 über ein Theatergebäude, das noch heute zu den Sehenswürdigkeiten der Region gehört. In Temeswar wurde der erste Theatersaal im Jahre 1767 in das ehemalige „raitzische“ Magistratsgebäude eingebaut, und in Hermannstadt entstand im Jahre 1797 das Hochmeistersche Theater in einem ehemaligen Wehrturm.) Für Czernowitz, dessen Entwicklungsgang dem anderer Provinzstädte vergleichbar ist, werden im Jahre 1830 im Haus Enzenberg in der Hauptstraße 36²⁰⁶ Aufführungen erwähnt. Der Spielort ist damit dem Repräsentationsmittelpunkt der Kommune nähergerückt. Im Jahre 1839 ließ der Czernowitzer Bürger Beck das erste selbständige Theatergebäude erbauen, das jedoch nach drei Jahren einem Brand zum Opfer fiel²⁰⁷. Danach spielte man, wie andernorts üblich, in verschiedenen Hotels und Wirtshäusern. Das „Hotel Moldavie“ und der „Schwarze Adler“ wurden von den Wandertruppen häufig als Aufenthaltsort und als Aufführungsstätte benutzt. Im Jahre 1846 war es die Stadtverwaltung, die dem Drängen des Theaterdirektors Paul Trost nachgab und eine stadt-eigenes Theatergebäude in Auftrag gab. Dazu schreibt Heinrichs „Almanach für die Freunde der Schauspielkunst“: „Das Theater zu Czernowitz,

²⁰⁴ Frankfurt & Leipzig 1793.

²⁰⁵ Dazu FASSEL, Horst: Vergessene Gemeinsamkeiten. Das deutsche Theater im Banat und seine Beziehungen zu Siebenbürgen. In: Banatica 7 (1990), Nr. 2, S. 16-34.

²⁰⁶ Siehe bei DROZDOWSKI, Georg: Zur Geschichte des Theaters in der Bukowina, wie Anm. 2, S. 453 ff.

²⁰⁷ Siehe bei LANG, FRANZ: Sprache und Literatur der Deutschen in der Bukowina, wie Anm. 7, S. 408

welches früher nur während der Wintermonate von Gesellschaften bereist wurde, ist unter der Leitung des Direktors Hrn. Paul Trost, welcher es am 22. Nov. 1846 eröffnete, stabil geworden, da es ihm gelang, durch den Bau eines so eleganten als zweckmäßigen Sommertheaters das Vergnügen des Publikums rege zu erhalten. Es wäre zu wünschen, daß es in dieser Folgezeit auch stabil bliebe.“²⁰⁸

Dieses Sommertheater hat auch Baurat Gregor im Jahre 1904 beschrieben:

„Die Umfassung desselben stellte einen Plan dar, und ein erhöhtes Podium, die Bühne darstellend, hatte ein Brettdach; die Bühne stellte stets ein Zimmer dar. Der Vorhang wurde seitwärts geschoben, das gemalte Zimmer war sichtbar; brauchte man eine Landschaft, wurde auch die rückwärtige Wand, die ebenfalls durch einen Vorhang gebildet wurde, auf die Seite geschoben, und durch hinter der Bühne aufgestelltes Buschwerk war ein Garten, eine Landschaft usw. gebildet. Das Publikum saß unter freiem Himmel; sobald am Nachmittag genug Gäste da waren, begann die Vorstellung, ein Einakter nach dem anderen wurde gespielt, wer genug hatte, ging, machte den Nachkommenden Platz, und so ging es weiter, bis die anbrechende Nacht dem Spiele ein Ende bereitete. Das Publikum saß an Tischen und das Schweizerhäuschen sorgte nach Möglichkeit für die Befriedigung anderer Genüsse.“²⁰⁹

c. Über die einzelnen Prinzipale, die in Czernowitz auftraten, sind weiterhin wenige Nachrichten überliefert. Dies hängt damit zusammen, dass in der näheren oder weiteren Umgebung von Czernowitz keine anderen Theaterstandorte lagen. Lemberg (Lviv, Lwów) wurde seit 1830 zu einer Theaterhochburg ausgebaut. Über die Leistungen des Direktors Czabon berichtet die „Wiener Allgemeine Theaterzeitung“ regelmäßig²¹⁰ (Czabon kam einige Male zu Gastspielen nach Czernowitz). Czernowitz wird erst im Jahre 1837 erwähnt²¹¹, ohne dass dabei viel über die Theaterdirektion zu erfahren ist. Auch ein Jahr später stehen andere Städte im Brennpunkt der Berichterstattung: über die Tätigkeit von Direktor Theodor Müller in Bukarest erfahren wir²¹², ebenso über Lemberg²¹³. Über Czernowitz finden wir eine kurze Nachricht²¹⁴, die nur die Wiederaufnahme des deutschen Spielbetriebes ankündigt. In den Jahren 1843 und 1844 war Alfred Hein Theaterdirektor in Czernowitz (er war 1843 auch in Radautz zu Gast und spielte dort „deutsche und polnische Komödien“²¹⁵). 1843 war Elise Padewith aus Lemberg zu einem Gastspiel nach Czernowitz eingeladen worden. Sie muss in den von Hein aufgeführten Stücken aufgetreten sein, in Kotzebues „Die deutschen Kleinstädter“, dem historischen Drama von Birch-Pfeiffer „Peter Szapary“, in Schwänken von Hans Sachs. Die im Jahre 1842 in Czernowitz eingeführten

²⁰⁸ Siehe in: Almanach für die Freunde der Schauspiellkunst für das Jahr 1846, S. 112-113.

²⁰⁹ Nach DROZDOWSKI, Georg: Zur Geschichte des Theaters in der Bukowina, wie Anm. 2, S. 453-454.

²¹⁰ Zum Beispiel in ihrer Nummer 77 vom 29. Juni 1830, S. 313-314; in Nummer 115 vom 25. September 1830, S. 472; Nummer 148 vom 11. Dezember 1830, S. 604-605; Nr. 150 vom 16.12.1830, S. 614 usw.

²¹¹ In der Nummer 9 vom 12. Januar 1837, S. 40.

²¹² Theodor Müller war gleichzeitig in Bukarest und Temeswar Pächter der dortigen deutschen Theater. Dazu: Bukarest. In: Wiener Allgemeine Theaterzeitung, Nr. 64 vom 1.4.1838, S. 257.

²¹³ Lemberg. In: Wiener Allgemeine Theaterzeitung, Nr. 91 vom 7. Mai 1838 und Nr. 92 vom 9. Mai 1838, S. 364-365, bzw. S. 369.

²¹⁴ Czernowitz. In: Wiener Allgemeine Theaterzeitung, Nr. 253, 1838.

²¹⁵ Dazu PROKOPOWITSCH, Erich: Die ersten Theateraufführungen in Radautz. In: Der Südostdeutsche, Jg. 33, Nr. 9, 15.9.1982, S. 5.

Redouten und Maskenbälle gestalteten Hein und seine Truppe mit, wie dies auch in anderen Provinzstädten der Monarchie der Fall war²¹⁶. Zugunsten von galizischen Witwen gab Direktor Hein im August 1844 eine Benefizvorstellung mit Hopps Stück „Das Gut Waldegg“. Auch konnte er italienische Solisten, die in Odessa verpflichtet waren, zu einem Gastspiel veranlassen²¹⁷.

Dass es Beziehungen zwischen Czernowitz und anderen Gebieten und Städten gegeben hat, ist an Einzelbeispielen zu belegen (siehe weiter oben). Aus Lemberg sind die meisten Tournées bezeugt. 1847 kam eine deutsche Truppe aus Königsberg in Preußen in die Bukowina, doch sind Einzelheiten über diese Gastspiele nicht ermittelt worden²¹⁸.

Seit 1846 kennen wir auch die Spielpläne der in Czernowitz auftretenden Truppen. Paul Trost war bestrebt, mit den renommierten Künstlern auch Wiener Erfolgsstücke in Czernowitz einzuführen. Von den berühmten Gästen ist Franz Liszt zu erwähnen, der 1847 im Banat, in Siebenbürgen, in der Moldau und in der Bukowina war; in Czernowitz wurde ihm zu Ehren Mozarts „Zauberflöte“ aufgeführt. Trosts Regisseure Eßlair und Kunz gaben dem Wiener Volkstheater und den französischen Possen und Lustspielen den Vorrang.

d. Bis 1846 weiß man selten, welche Stücke in Czernowitz gezeigt wurden bzw. dort bekannt waren. 1823 soll Franz Grillparzers „Ahnfrau“ aufgeführt worden sein, ebenso Webers „Freischütz“²¹⁹. Das ist als Information durchaus unbefriedigend. Daß ein echtes Interesse am Theater vorhanden gewesen sein muß, beweist das erste in der Bukowina geschriebene deutsche Theaterstück. In Mitoka (Mitocul Dragomirnei), dem Vorort des Klosters Dragomirna bei Suczawa, wo sich eine größere Zahl österreichischer Beamter und Akademiker aufhielt, entstand im Jahre 1825 eine Parodie auf die Ritterschauspiele: „Die Zurückkunft aus Palästina“. Der Verfasser des Manuskripts zeichnet mit S.N., was keine nähere Bestimmung ermöglicht, weil das Kürzel auch ein „sine nomine“ bedeuten kann. Die Handschrift des Stückes befindet sich im Besitz der Universitätsbibliothek in Jassy, das Stück selbst war nicht im Hinblick auf eine Aufführung geschrieben worden. Es ist ein Lesedrama, das der Zeitmode entspricht, weil es einerseits als Parodie den Erwartungen der Zuschauer entgegenkam (einfache Handlung, konventionelle Charaktere, anspruchslose Sprachkomik) und andererseits durch seine Kritik an klassischen Wertvorstellungen und an sozial privilegierten - aber anachronischen - Sozialschichten auf jeden Fall auf Zuspruch auch eines wenig differenzierten Publikums hoffen konnte. Das Stück ist eine Umformung des Genoveva-Stoffes, wo der Kreuzfahrer seine Frau in sicherer Umgebung wähnt, während er im Nahen Osten für Christentum und Ehre kämpft. Nachdem ein Bösewicht sich in der Zwischenzeit der einsamen Rittersfrau bemächtigt hat, wird der am Schluß vom Heimkehrer bestraft. Wie in der Comedia dell'arte gibt es die beiden sozialen Ebenen: die der Herrschenden und die der Dienenden. Eine Läuterung der Einzelpersonen ist nicht möglich; das Modell ist: Erziehung durch Konfliktbewältigung nach dem Motto: „Der Stärkere behält die Oberhand.“ Mit regionalen Besonderheiten der Bukowina hat dieser

²¹⁶ Siehe: Aus Czernowitz. In: Wiener Allgemeine Theaterzeitung, Nr. 33, 7.2.1843, S. 136.

²¹⁷ Aus Czernowitz in der Buccowina. In: Wiener Allgemeine Theaterzeitung, Nr. 191, 9.8.1844, S. 791-792.

²¹⁸ Dazu bei LANG, Franz: Sprache und Literatur der Deutschen in der Bukowina, wie Anm. 7, S. 411 ff.

²¹⁹ Dazu LANG, Franz: Sprache und Literatur der Deutschen, ebenda, S. 410.

erste dramatische Versuch nichts zu tun²²⁰. Er hätte allerdings im Spielplan einer Wandertruppe neben analogen Parodien seinen Platz behaupten können.

III. Von 1846-1905

a. Die Zeit von 1846 bis 1905 ist die Periode, in der ein kontinuierlicher Aufwärtstrend feststellbar ist. Vor allem kann schon eine fast lückenlose Reihenfolge der Theatertruppen ermittelt werden, die in Czernowitz auftraten. Eine solche Liste ist dann irreführend, wenn man glaubt, damit das gesamte Theatergeschehen in einer Stadt (einem Gebiet) erfasst zu haben. In Wirklichkeit gab es - oft bibliographisch nicht erfassbare - Intermezzi von Wandertruppen, die nicht für eine ganze Spielzeit, wohl aber für einen Kurzaufenthalt nach Czernowitz - oder nach Radautz und Suczawa - kamen²²¹. So geschah es, dass im Jahre 1867 das deutsche Theater aus Lemberg 30 Vorstellungen in Czernowitz einpflanzte. Johann Ludwig Weber, der 1864 seinen Sitz in Bukarest aufgeschlagen hatte, ließ seine Truppe oder Teile davon auch im „Temescher Banat, in Siebenbürgen und in der Bukowina“ auftreten²²². Dr. Eduard Khern, der 1866-1868 in Bukarest auf geringe Nachfrage stieß, versuchte sein Glück mit Kurzgastspielen in Jassy und Czernowitz; in Jassy hat kein geringerer als der rumänische Nationaldichter Mihai Eminescu den Misserfolg der Truppe von Khern festgehalten²²³. Ähnliche Beispiele könnten in den Stadtarchiven der Bukowina gesucht werden.

Welches waren die Theaterdirektoren, die nach 1846 in Czernowitz tätig waren? Die nachfolgende Liste enthält die Aufeinanderfolge und zeigt an, dass es nur wenigen Direktoren gelang, mehr als ein bis zwei Spielzeiten in der Hauptstadt der Bukowina zu bestehen. Der Spielbetrieb dauerte von Ende September oder Anfang Oktober bis zum Palmsonntag des nächsten Jahres. Verlängerungen der Spielzeit sind nur aus den Jahren 1895, 1896, 1900, 1901, 1903 bekannt²²⁴.

Theaterdirektoren in Czernowitz:

1843-1844	Alois Hein
1846-1848	Paul Trost
1848-1849	Friedrich Träger
1850-1851	Carl Friesse
1857-1859	Anton Schweitzer
1860-1861	Ludwig Weber
1863-1864	Lucian von Eysenbach
1865-1866	Gustav Sinnmayer- Modrzejewski
1867	Franz Leopold

²²⁰ Siehe dazu: FASSEL, Horst: Der Beginn deutschsprachiger Dichtung in der Bukowina. In: Volk und Kultur 29 (1977), Nr.10, S. 38; Ders.: Brücken zur rumänischen Kultur. Das deutsche Schrifttum in der Moldau, seine Beziehungen zu Siebenbürgen und zum Buchenland. In: Neue Literatur 31 (1979), Nr. 9, S. 91-104.

²²¹ Dazu PROKOPOWITSCH, Erich: Die ersten Theateraufführungen in Radautz, wie Anm. 24, S. 5.

²²² Siehe in: Deutscher Bühnen-Almanach, Berlin 1864, S. 61-64.

²²³ Siehe EMINESCU, Mihai: Opere. Band IX. Publicistica. Bukarest: Ed. Academiei 1984, S. 650 ff.

²²⁴ Siehe jeweils im „Neuen Theater-Almanach“.

1868	Friedrich Blum
1870	Alois Wawra
1873-1876	Ludwig Konderla
1877-1879	Josef C. Dietz
1880	Edouard de Croix und C. A. Kral
1881	Friedrich Dorn
1882-1883	Albert Schiller
1884	Sigmund Amanti und Leopold Enzinger
1885	Josef Hettler
1886-1887	Berthold und St. S. Wolf
1889-1891	Albert Jenny
1892	Adolf Siege
1893-1895	Adolf Ranzenhofer
1896-1898	Richard Löwe
1899	Leopold Kuhn
1900	Franz Schlesinger
1901	Leopold Kuhn
1902-1904	Kuhn und Müller
1906-1907	Adolf Ranzenhofer
1908-1912	Martin Klein
1913	Marius Faber und Heinrich Bertholdy
1914	Marius Faber
1915-1918	Kein Theaterbetrieb
1918-1920	Paul Guttman
1920-1923	Wilhelm Popp
1923-1940	Kurzgastspiele und Lientheater

Die Liste bedarf einiger ergänzender Feststellungen: Wie im übrigen deutschen Theaterbetrieb in Südosteuropa konnten sich die einzelnen Direktoren nicht auf einen Spielort beschränken.

Innerhalb der Bukowina bespielten Alfred Hein 1843 Czernowitz und Radautz, Friedrich Träger 1848 Czernowitz, Radautz und Suczawa, ein Direktor Zimmermann war 1862 in Radautz und Gura Humora, eventuell auch in Czernowitz. Carl Frieze ließ 1851 sowohl in Klausenburg als auch in Czernowitz spielen, Anton Schweitzer unterhielt 1857 bis 1859 Sommertheater in Galizien, in Tarnopol und Brody, Ludwig Weber trat mit seiner Truppe im Sommer 1860 im siebenbürgischen Bistritz auf, ein Jahr später in Brody. Friedrich Dorn, der von 1875-1885 seinen Hauptsitz in Hermannstadt hatte, regelmäßig in Kronstadt spielen ließ und auf Tournée immer wieder in Bukarest war, ebenso in Temeswar und Arad, plante 1881 eine Spielzeit in Czernowitz ein; als er 1892 in Jassy einen Misserfolg landete, war Czernowitz kurzfristig wieder Anlaufstation für seine Truppe. 1887 verließ Albert Jenny Czernowitz im Sommer, um im galizischen Rzeszów

seine Einnahmen aufzubessern. Leopold Kuhn verband seine Tätigkeit in Czernowitz mit einer Sommerspielzeit im oberösterreichischen Bad Hall, Friedrich Blum trat in Czernowitz und Lemberg auf, und Adolf Siege, bei dem vermerkt wird „Direktion besteht seit 1811“²²⁵, unterhielt ein Sommertheater im oberungarischen Trentschin. Erstaunlich bleibt, dass Czernowitz nach den bisher bekannten Tatsachen keine Theaterunion mit anderen Städten eingegangen war, wie sie zwischen Temeswar und Hermannstadt (1756-1763, 1848-1852, 1864-1867), zwischen Arad und Hermannstadt (1841-1847), Hermannstadt und Kronstadt (1856-1859, 1869-1885, 1889-1890), zwischen Preßburg, Hermannstadt und Temeswar (1786-1790), Temeswar und Preßburg (1892-1899), zwischen Ödenburg (Sopron) und Baden bei Wien, Fünfkirchen (Pécs) und Essegg (Osijek) usw. bestanden hatten; das kann damit zusammenhängen, dass im Osten der Monarchie die Verbindungen zwischen den einzelnen Städten erschwert waren, bzw. dass in Orten wie Radautz und Jassy kaum eine kontinuierliche Theatertätigkeit in deutscher Sprache realisierbar war.

b. Die Stabilisierung des deutschen Theaters in Czernowitz lässt sich, auch in diesem Zeitraum, an dem Schicksal der einzelnen Theatergebäude ablesen. Zunächst versuchte es der Initiator von 1839, Beck, noch einmal und ließ 1851 ein zweistöckiges Gebäude in der Liliengasse erbauen, das 500 Zuschauer aufnehmen konnte. Drei Jahre später wurde auch dieses Gebäude ein Opfer der Flammen²²⁶, und die Theaterleute mussten wieder mit Hotels und Wirtshäusern vorlieb nehmen. Alois ist der Ansicht: „Die Lokalitäten, in denen Theater gespielt wurde, mochten wohl manche Direktoren abgehalten haben, mit den Vorstellungen zu beginnen, ebenso wie sie auf den Besuch lähmend wirken mußten.“²²⁷ Die große Zahl von Theatertruppen, die von 1846 bis 1906 in Czernowitz anzutreffen waren, bestätigt diese skeptische Vermutung von Munk keineswegs. Im Gegenteil: „Am 24. November 1877 wurde das, von der Commune Czernowitz, auf Anregung des Hrn. Dir. Dietz, neuerbaute prachtvolle Theater von demselben eröffnet.“²²⁸ Dieses sogenannte „Alte Theater“ in der Schulgasse blieb bis im Jahre 1904 in Betrieb, als es den Bauvorschriften nicht mehr entsprach (es war ein Holzbau) und geschlossen werden musste; seiner Weiterverwendung als Kinosaal stand allerdings etwas später nichts im Wege; erst im Jahre 1934 wurde das „Alte Theater“ abgerissen. Dieses erste feste Theater, das die Stadt von Baurat Josef Gregor erbauen ließ, ermöglichte einen reibungslosen Spielbetrieb und war ein Repräsentationsmittelpunkt von Czernowitz. Nach den mehr als bescheidenen Spielplätzen bis 1877 bedeutete das mit 21.867 Gulden bezuschusste Theater von Gregor eine neue Dimension. Es ist kein Wunder, dass ein Jahr, nachdem dieser Neubau fertig geworden war - bei seiner Einweihung wurden Siegmund Schlesingers Lustspiel „Wenn man nicht tanzt“ und Suppes Operette „Zehn Mädchen und kein Mann“ aufgeführt -, die Zahl der Orchestermmitglieder von bis dahin 18 auf 24 anstieg und die Zahl der Chormitglieder sich verdoppelte (von 8 auf 16).

Mit dem Bau eines neuen Stadttheaters, das sich in die europäische Theaterarchitektur einordnete und sich in die Linie Hamburg, Fürth, Augsburg, Reichenberg, Brünn, Wien, Pressburg, Budapest, Großwardein, Klausenburg bzw. Graz, Agram, Bukarest, Sofia, Odessa einreichte, erreichte Czernowitz einen Höhepunkt, den es nicht mehr zu überbieten vermochte.

²²⁵ Siehe in „Neuer Theater-Almanach“, Berlin 1892, S. 239.

²²⁶ Siehe bei DROZDOWSKI, Georg: Zur Geschichte des Theaters, wie Anm. 2, S. 454.

²²⁷ Ebenda, S. 455.

²²⁸ In: Neuer Theater-Almanach, Berlin 1878, S. 343.

Das „Neue“ Stadttheater, das die Wiener Firma Fellner & Helmer errichtete, die in den oben genannten Städten ebenfalls für die Theaterbauten zeichnete, wurde am 3. Oktober 1905 mit einer Festvorstellung eröffnet; das Lustspiel „Maria Theresia“ von Franz von Schönthan wurde aufgeführt, Beethovens „Weihe des Hauses“ wurde vorgetragen und ein Prolog des einheimischen Schriftstellers Anton Norst („Der Musen Einzug“) war zu vernehmen²²⁹.

c. Von den Direktoren, die in Czernowitz für den Theaterbetrieb sorgten, waren die meisten schon in westlicheren Landesteilen mehr oder weniger erfolgreich gewesen: Carl Friese ist 1845 in Großbetschkerek (Zrenjanin), 1846 in Lugosch Direktor gewesen, 1850 in Kronstadt und 1851 in Klausenburg. Nach seinem Aufenthalt in Czernowitz war er 1856-1857 in Hermannstadt und Kronstadt anzutreffen. Ludwig Konderla, der von 1873 bis 1876 in Czernowitz war, hatte sich 1863 und 1864 in Essegg, 1865 und 1866 in Fünfkirchen und Essegg betätigt und war im südslawischen Raum bestens bekannt. Friedrich Dorns Route von Essegg und Fünfkirchen bis Czernowitz und Jassy wurde schon erwähnt. Adolf Ranzenhofer war eine Ausnahme, weil er - wie der im ungarisch-südslawischen Raum engagierte Carl von Rémay - in Wien wohnte und sich nur während der Spielzeiten in Czernowitz aufhielt. Erkennbar wird, dass eine ganze Reihe von Theaterdirektoren vom Westen kommend in Czernowitz eintrafen; wenn sie - nach maximal vier Jahren - die Landeshauptstadt der Bukowina verließen, scheint ihre berufliche Laufbahn beendet gewesen zu sein, oder man weiß zumindest bei den meisten nach dem Czernowitz-Aufenthalt nicht mehr, wo und in welcher Eigenschaft sie weiter aktiv waren. Wenn wir in manchen anderen Provinzstädten in Siebenbürgen und im Banat in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beobachten können, wie bekannte Theaterleute an die jeweiligen Stadttheater verpflichtet werden und von dort in den Westen zurückkehren, was einen professionellen Aufstieg für sie bedeutete (Eduard Kreibitz verließ 1854 Hermannstadt und wechselte nach Preßburg, später nach Prag; Eduard Reimann änderte seinen Standort im Jahre 1870: er verzichtete auf Temeswar und krönte seine Lebensleistung durch 28 Arbeitsjahre als Theaterleiter in Würzburg), so gilt dies für Czernowitz vor 1905 keineswegs. Für Konderla, Dorn und Berthold Wolf ist die Bukowina fast schon Endstation ihres Schaffens. Anders war dies bei den Universitätslehrern, die in Czernowitz ihre Laufbahn begannen und dann an österreichische oder deutsche Universitäten berufen wurden (z.B. Mathias Friedwagner).

Dennoch gibt es - wie in anderen südöstlichen Provinzen der Monarchie - Positives zu berichten, wenn man auf die vor Ort tätigen Darsteller zu sprechen kommt. Im Jahre 1867 gastierte der berühmte Wiener Komiker Karl Blasel in Czernowitz, im Jahre 1882 kam eine ganze Reihe bekannter Akteure aus Wien nach Czernowitz: die Mayerhoff trat in zwölf Vorstellungen auf, die Herren Wilhelm Knaak und Baumeister in zehn bzw. in sechs, Frau Röckel war sechs Mal zu sehen und Stefan Lesser und Siegmund Steiner traten ebenfalls mehrmals vors Publikum. Ein erstes Gastspiel von Agatha Bärzescu fand 1885 statt, 1895 und 1897 und 1899 folgten weitere Gastrollen, die jeweils zu beachtlichen Erfolgen führten. Von den Künstlern ersten Ranges sind außerdem zu erwähnen: Hermann Albrecht 1887, Ferdinand Bonn, Wilhelm Knaak, Julius Wittels 1893, Friedrich Mitterwurzer 1897, Adele Sandrock 1898 und 1899, Max Löwenfeld 1900, Josef Lewinski 1901, Ernst

²²⁹ Näheres bei DROZDOWSKI, Georg: Zur Geschichte des Theaters, wie Anm. 2, S. 459.

Devrient 1902, Hansi Jarno-Niese 1902 und 1903, Albert Heine 1903, Alexander Giradi und Hansi Jarno-Niese 1904. Das spricht für die steigende Faszination, die Czernowitz auf die Wiener Bühnenkünstler ausübte. Besondere Erwähnung verdient, dass viele Schauspielerinnen oder Schauspieler, die in Czernowitz debütiert hatten, dorthin als Gast zurückkehrten. Zu ihnen gehört Hansi Jarno-Niese.

Ein weiteres Indiz für die größere gesamtgesellschaftliche Relevanz des Theaters in Czernowitz ist, dass immer mehr Einheimische die Theaterlaufbahn wählten und - zum Teil weit entfernt von ihrer Geburtsheimat - Anerkennung suchten und fanden. Wir erwähnen in diesem Zusammenhang Adrienne Kolakiewicz von Kostin (Pseudonym Kolá), die am 14. Dezember 1866 in Czernowitz geboren wurde, in Leipzig debütierte, von 1884 bis 1888 in Wiesbaden verpflichtet, von 1888 bis 1893 und von 1904 bis 1905 am Wiener Burgtheater tätig war und von 1891 bis 1893 immer wieder Gastspiele in Czernowitz gab²³⁰. Ebenso Max Halpern, am 20. Februar 1871 in Czernowitz geboren: er wirkte von 1889 bis 1897 als Schauspieler in Berlin und Wien und versuchte sich auch als Bühnenautor mit Stücken wie „Früchte der Schuld“ (1892), „Verkommen“ (1893), „Anka“ (1894), „Muttersöhne“ (1896), die allerdings in der Bukowina nicht zu sehen waren.

d. Über die gespielten Stücke ist bisher nicht viel berichtet worden. Franz Lang weist darauf hin, dass im Jahre 1872 im „Hotel Moldavie“ einige Klassikeraufführungen Aufsehen erregt haben, Lessings „Nathan der Weise“, „Goethes „Faust“, Schillers „Räuber“, „Don Carlos“, „Maria Stuart“ und „Wilhelm Tell“²³¹. Georg Drozdowski hält das Direktorat von Richard Löwe für den absoluten Höhepunkt Czernowitzer Bühnentätigkeit im 19. Jahrhundert, denn:

„Lowe // stand ein vorzügliches Ensemble zu Gebote. Man pflegte Sprechstück und Operette, widmete aber dabei der Oper viel Sorgfalt und brachte ihr manches materielle Opfer. Mit Staunen erfährt man, daß Wagners Musikdramen „Lohengrin“, „Tannhäuser“ und „Der fliegende Holländer“ zum Repertoire zählten. Humperdincks „Hänsel und Gretel“ erreichte eine noch nie erlebte Aufführungszahl“²³².

In Wirklichkeit sind unsere Kenntnisse über die jeweiligen Spielpläne recht unzuverlässig. Es gab nur für die Winterspielzeit 1851 ein Theaterprogramm des Ensembles von Frieze. Die Presse brachte seltener Theaterberichte und -kritiken als dies in Siebenbürgen oder im Banat der Fall war. In den binnendeutschen Theater Almanachen, deren Informationen hauptsächlich von den jeweiligen Truppen geliefert wurden, sind in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwar die „Neuheiten“ aufgezählt, aber das musste noch keineswegs heißen, dass es sich um Erst- oder gar um Uraufführungen handelte (sonst könnten die häufig wiederholte Nennung der gleichen Stücke, Operetten und Opern in verschiedenen Spielzeiten nicht möglich sein). Zum anderen wird nicht mitgeteilt, welches das Standardrepertoire der jeweiligen Truppe war. Anhand dieser dürftigen Angaben zu entscheiden, welche Truppe neue Akzente gesetzt hat, welche nur das nachvollzog, was in größeren Zentren oder in der Hauptstadt Wien vorzelebriert worden war, erweist sich als sehr schwierig. Allerdings sind einige Anmerkungen möglich. In der Amtszeit von Gustav

²³⁰ Siehe KOSCH, Wilhelm: Theaterlexikon, Stuttgart 1960, Band II, S. 1059-1960.

²³¹ LANG, Franz: Sprache und Literatur der Deutschen in der Bukowina, siehe wie Anm. 7, S. 411.

²³² DROZDOWSKI, Georg: Zur Geschichte des Theaters in der Bukowina, wie Anm. 2, S. 462-463.

Sinnmayer-Modrzejewski standen anspruchslose Possen, Schwänke, Vaudevilles auf dem Programm, und Heinrich Laubes „Die Karlsschüler“ gehörte ebenso zu den Ausnahmen der Jahre 1865-1866 wie Kotzebues „Der Winkelschreiber“. „Dr. Wespe“, „Französische Schwaben“ und „Margarethl und Fäustling“, das heißt kurzlebige Anspruchslosigkeiten, herrschten vor.

Unter Ludwig (oder Louis) Konderla (1873-1876) wurde die Konsumdramatik ausgiebig dargeboten. Auch unter den Operetten waren die gelungenen Versuche, mit Offenbachs „Prinzessin von Trapezunt“ oder mit „Mein Leopold“, selten genug. Wenn man auch später die Erfolgserlebnisse mühsam herauspicken muß, etwa während des Direktorats von Josef Dietz 1878 die Aufführung des „Zigeunerbarons“ von Johann Strauss, bei Josef Hettler 1885 „Der Raub der Sabinerinnen“, bei den beiden Wolfs 1886 und 1887 Millröckers „Gasparone“ oder bei Albert Jenny Millöckers „Der arme Jonathan“ und „Der Schelm von Bergen“, dann sticht eine Auswahl wie die von Adolf Siege 1892 schon ab (u.a. Mascagnis „Cavalleria rusticana“, Delibes „Puppenfee“, „Der Graf von Gleichen“, „Der Savoyarde“). Noch viel mehr zieht aber Richard Löwes Auswahl an, die nach drei Jahren des Direktorats von Adolf Ranzenhofer erfolgte, der entweder nur Possen oder nur Operetten gezeigt hatte. In Löwes Programm gab es nicht bloß die von Drozdowski angegebenen Wagner-Opern und Humperdinck, sondern ebenso Bizets „Carmen“, Gounods „Faust“, Halévy's „Jüdin“, Meyerbeers „Hugenotten“, Puccinis „Bohème“ und Sprechtheater guter Qualität, darunter Stücke wie Scheffels „Der Trompeter von Säckingen“, Gerhart Hauptmanns „Die versunkene Glocke“ oder „Hanneles Himmelfahrt“. Löwes Nachfolger Leopold Kuhn hatte es schwer; er verlegte sich auf Operetten, von denen vor allem „Im weißen Rößl“ (1899 aufgeführt) und Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“ (1903) zu nennen sind. Das Sprechtheater war bloß mit wenigen Neuigkeiten vertreten; wir erwähnen nur „Flachsmann als Erzieher“ von Otto Ernst (1902) und „Alt-Heidelberg“ von Meyer-Förster (1903). Die musikalischen Aufführungen wurden nach 1894 von der Musikkapelle des Infanterieregiments 41 Erzherzog Eugen unterstützt, die an die Stelle der nicht immer zuverlässigen Theaterorchester getreten war.

Insgesamt kann gesagt werden, dass dem Czernowitzer Publikum in dieser Periode ein vielfältiges Angebot zur Verfügung stand. Wie in anderen Städten war die Vorliebe für Operetten unverkennbar; ob sich - wie in Temeswar unter Reimann - eine Vorliebe für Offenbach oder wie in Hermannstadt für Millöcker abgezeichnet hat, kann den vorhandenen Angaben nicht entnommen werden. Dass die Oper nur zeitweise Erfolge erzielte, ist wegen der hohen Inszenierungskosten verständlich; wenn in Czernowitz im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts ein Schwerpunkt für Opernaufführungen vermutet werden darf, dann entspricht dies einer gesamteuropäischen Interessenverschiebung: nach den überwältigenden Erfolgen der Operetten mußte - zeitweise - eine Abwechslung geschaffen werden. Beim Sprechtheater hat es sich ähnlich verhalten: es kann eine gewisse Klassikermüdigkeit vieler Theaterdirektoren festgestellt werden; dass die einprägsamsten und belanglosesten Lustspielgenres Anklang fanden, ist für das Theater als bürgerliche Sozialisationsform, die eine ganze Gesellschaftsschicht erfassen und stabilisieren will, verständlich.

Wenn man die entstandenen Bühnenwerke beachtet, stellt man für die Provinz Bukowina fest, dass die Berufsschriftsteller begannen, außer Gedichten, Erzählungen und Romanen sich mit der dramatischen Muse anzufreunden. Ernst Rudolf Neubauer, der nach 1848 aus Wien nach Czernowitz übersiedelte und mit seiner Zeitung „Bukowina“ (1862-1867), der kurze Zeit ein literarisches Beiblatt angefügt wurde, die deutschsprachige Presse anregte, schrieb 1886 ein Schauspiel „Der Handel um die Seele“. Schon im Jahre 1865 war

sein „Mädchen von Kaliczanka“ in Czernowitz aufgeführt worden. Wilhem Capilleri, dem 1864 eine Anthologie „Buchenblätter“ zu verdanken war, ist als Schauspieler in Czernowitz gewesen; seine eigenen dramatischen Werke schrieb er, der nach 1864 die Bukowina verlassen hatte, ausschließlich in Wien²³³. Auch Gustav Adolf Nadler aus Czernowitz (geb. 1834) war als Schauspieler und Dramatiker für die Bukowina von Bedeutung; Werke wie „Im Boudoir der Pompadour“ (1873), „Beethoven in der Heimat“ (1873), „Ein Ukas Pauls I.“ (1873), „Der Grobian“ (1880) wurden in Czernowitz nicht gespielt.

IV. Von 1905 bis 1923

a. Wir werden vor allem die Zeit von 1905 bis 1914 beachten. Die Zäsur des Ersten Weltkrieges, als die Stadt Czernowitz zum Kriegsschauplatz wurde, war nicht nur der Schauspieltätigkeit abträglich, sondern auch jeglicher Kulturtätigkeit; allerdings konnte 1920 ein Wunsch der Stadtväter verwirklicht werden, den der Kriege verhindert hatte: der renommierte Theaterfachmann Wilhelm Popp, den man schon 1914 unter Vertrag hatte nehmen wollen, konnte seine Zusage endlich wahr machen und nach Czernowitz kommen. Obwohl die Zeit von 1918 bis 1923 das fortsetzt, was nach 1905 begonnen wurde, werden wir diesen Abschnitt erst im nächsten Unterkapitel behandeln, um die Verbindung zu den neuen staatlichen und minderheitenpolitischen Gegebenheiten in Großrumänien zu verdeutlichen.

Die gehobene Bedeutung des deutschen Theaters, das seit 1905 über ein stattliches Gebäude verfügte, war auch daran zu erkennen, dass jetzt Czernowitz der Hauptsitz von Theaterunternehmungen war, die als Nebenschauplätze Theater in Deutschland aufweisen konnten, bzw. es war jetzt auch in der Bukowina möglich, dass namhafte Theaterleute angeworben werden konnten, für die ihr Aufenthalt am östlichen Rand der (ehemaligen) Monarchie keine Wertminderung bedeutete und die nach ihrem Engagement in Czernowitz im deutschen Sprachraum genügend attraktive Angebote erhielten. Damit war die wertemäßige Gleichstellung mit den binnendeutschen und -österreichischen Theatereinrichtungen erreicht.

b. Das Theater von Fellner & Helmer lässt typische Stileigenheiten der Wiener Firma erkennen und steht in einer betonten Nachbarschaft zu den Theatergebäuden von Graz und Fürth²³⁴. In Jassy und Odessa gab es außerdem je ein östliches Pendant zu Czernowitz, und das Bewußtsein, ein Identitätsträger für mitteleuropäische Kultur zu sein, wurde auch durch dieses Theatergebäude bestätigt, vor dem - keineswegs zufällig - ein Schiller-Denkmal aufgestellt wurde. Klassische Vorbilder, eine europäische Gemeinsamkeit waren scheinbar nachgewiesen, und die Künstler honorierten diese Vorgabe und dieses Selbstbewusstsein der Stadt Czernowitz, die sich das Gebäude 600.000 Gulden hatte kosten lassen. Die Prestigefrage bei der Einplanung solcher Theatergebäude wird von Lothar Sträter wie folgt erläutert:

„Der große Bedarf an Theatern hing zunächst mit dem wachsenden bürgerlichen Selbstbewußtsein und entsprechender wirtschaftlicher Macht

²³³ Siehe: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950, hrsg. unter der Leitung von Leo Santifaller. Graz-Köln (Böhlau) 1957, Band I, S. 136

²³⁴ Dazu HOFFMANN, Hans-Christoph: Die Theaterbauten von Fellner und Helmer. München (Prestel) 1966 (bei den jeweiligen Städten!).

zusammen. In Wien, wo immer das Herrscherhaus und der Charakter der Residenzstadt das Kulturleben geprägt hatten, gaben sich die Bürger nicht mehr damit zufrieden, außerhalb der Festungsanlagen 'in der Vorstadt' ihre Amüsiertempel zu haben. Das Deutsche Volkstheater /auch ein Fellner & Helmer-Bau/ war bewußt als Gegenposition zum Hofburgtheater geplant. Hier wurde bald all das gespielt, was die Hofbühne sich nicht erlauben durfte und was man allenfalls in der 'Vorstadt' hatte sehen dürfen. Das neue Haus wurde auch nicht aus der Schatulle des Kaisers unterhalten, sondern von den Bürgern selbst²³⁵.

Dies trifft für die Provinz, speziell für Czernowitz nicht unbedingt zu. Zwar stimmt es, dass im „Neuen“ Theater entschieden häufiger Vertreter der europäischen und deutschen Moderne aufgeführt wurden als früher. Diese und die traditionellen Klassiker sollten den Wertmaßstab des Stadttheaters bestimmen, das repräsentativ sein wollte wie die Residenzstadt Wien und alles Kaiserliche und Königliche. Gleichzeitig waren aber - im Unterschied zum Burgtheater - durchaus auch billige Konsumstücke zugelassen. Die Vorbilder lieferten allerdings wieder die Wiener und im „Alltag“ wurde den Erfolgreichen aus allen Branchen, vom Drama bis zum Schwank, von der Show bis zur heroischen Oper, zugejubelt. Eine Stilmischung, die eventuell auch mit dem vielsprachigen Umfeld in Einklang stand, war in Czernowitz nicht zu verzeichnen, so dass Kontraste den Alltag begleiteten. Eindeutig abgegrenzte Standpunkte - hier Burgtheater, da Volkstheater - gab es in der buchenländischen Hauptstadt nicht.

c. Die Homogenität der Leistung sollte in dieser Entwicklungsperiode durch stabilere Direktionen gewährleistet werden. Dies gelang bloß deshalb nicht ganz, weil die Kriegereignisse eine ruhige Planung und eine ungestörte Tätigkeit am Rande der militärischen Katastrophen nicht zuließen. Zunächst war Adolf Ranzenhofer aus Wien erneut als Theaterdirektor in Czernowitz; es ist der einzige Fall, wo ein Theaterleiter die Metropole verließ, um an den Ort seiner früheren Tätigkeit zurückzukehren. Allerdings scheint Ranzenhofer, der seinen Wohnsitz in Wien nicht aufgab, sich alle Optionen in der Stadt an den Donau offengehalten zu haben. Dazu gehörte auch, dass er Stücke von Hofmannsthal, Hauptmann und Operetten von Lehár und Strauss in Czernowitz aufführen ließ, die gleichzeitig in Wien Erfolge feierten. Auch gastierten Wiener Künstler in der Bukowina, die allerdings nicht zur ersten Garnitur österreichischer Mimen gehörten: Hans Homma, Carl Meister, Lotte Witt. An Gastspiele in der buchenländischen Provinz dachte der repräsentationsbewusste Ranzenhofer nicht.

Das Direktorat von Martin Klein erreichte wesentlich mehr. Nicht nur, dass jetzt die Großen der Wiener Bühne nach Czernowitz kamen (Max Pallenberg seit 1910 jährlich; außerdem kamen 1908 Alexander Giradi und Carl von Zeska, 1910 Werner Alberti und Lia Rosen, 1911 Franz Lehár, Leo Fall und Karoline Medelsky); auch die Beziehungen zu binnendeutschen Theatern wurde sehr intensiv. Klein war nicht nur in Czernowitz tätig, er leitete auch das Luisentheater in Königsberg als Sommertheater, ebenso das Neue Operettentheater in Braunschweig und war seit 1911 auch Direktor der Vereinigten Sommertheater in Braunschweig. Das hieß unter anderem, dass ein Transfer von Schauspielern und Spielleitern stattfand, so dass etwa der bekannte Regisseur Otto Felden

²³⁵ Siehe STRÄTER, Lothar: Die europäische Familie der Züricher Oper. Schicksale der Theaterbauten von Fellner & Helmer. In: Neue Zürcher Zeitung, Fernausgabe Nr. 92, 23.4.1993.

im Jahre 1909 sowohl in Czernowitz als auch in Königsberg Stücke einspielte, dass Wilhelm Pflüger und Louis Kunz im Jahre 1911 in Braunschweig und Czernowitz Regie führten, dass die Schauspieler Leo Grand, Ludwig Reder und Milla Trier in Königsberg und Czernowitz auftraten. Weil Czernowitz der Hauptsitz von Kleins Unternehmen war, wird die Ausstrahlungskraft und die Bedeutung dieser östlichen Theaterstadt deutlich. Zu dieser Einordnung in die gesamtdeutsche Theaterlandschaft gehört auch das Gastspiel des Tegernseer Bauerntheaters, das im Jahre 1911 in Czernowitz auftrat²³⁶.

Die sich ankündigende europäische Katastrophe war mit ein Grund dafür, dass es im Herbst 1912 zu einem Direktionswechsel in Czernowitz kam; die Koordination einer großangelegten Theaterunion über Grenzen und Regionen hinweg war von hier aus nicht mehr möglich. Die beiden neuen Direktoren, Marius Faber und Heinrich Bertholdy, konnten nur Schadensbegrenzung betreiben; sie setzten die Repertoirepolitik Kleins fort, waren jedoch nicht mehr imstande, ähnlich prominente Gäste nach Czernowitz zu bringen wie ihr Vorgänger. Auch gelang es ihnen nicht, das selbständige Orchester, das Klein im Jahre 1911 anstelle der Musikkapelle des Infanterieregiments Nr. 41 verpflichtet hatte, länger als eine Spielzeit beizubehalten; danach wurde wieder die Regimentskapelle engagiert. Es nützte Faber und Bertholdy wenig, dass „der Bukowiner Landtag zum ersten Mal dem Czernowitzer Stadttheater eine Subvention von 10.000 Kronen“ bewilligte²³⁷. Auch die große Zahl von Operetten rettete Faber und Bertholdy nicht. Als dann die Kriegereignisse über die Doppelmonarchie und über Czernowitz hereinbrachen, war eine Einstellung der Theatertätigkeit unvermeidlich.

Nach Kriegsende kam es im Herbst 1918 zu einer von Paul Guttman bestrittenen Spielzeit, die - wie unten zu erwähnen sein wird - durch leichte Theaterkost gekennzeichnet war, was nach den Kriegswirren verständlich erscheint. Im Herbst 1919 begann die Demontage des Direktors, zu der auch Albert Maurüber, ein Anarcho-Visionär, mit seiner Zeitschrift „Der Nerv“ beitrug. Die amtlichen Stellen in der neuen Landeshauptstadt Bukarest sorgten - wie auch später - für Schwierigkeiten: zunächst wurde die Einreise von Guttman verzögert, dann musste der Theatersaal für das rumänische Operettenensemble Avram Nicolau bereitgestellt werden²³⁸; erst am 30. November 1920 konnte die Spielzeit mit der Operette „Die Rose von Stambul“ beginnen. Andere, heute nicht mehr bekannte Schikane könnten sich abzeichnen, wenn die Archivquellen in Rumänien benützt werden dürften. Trotz einer unverkennbaren Leistungssteigerung des Ensembles Guttman in seinem zweiten Theaterjahr in Czernowitz kam es 1920 dazu, dass Guttman es vorzog, Verpflichtungen in Wien zu honorieren und nicht mehr in die Bukowina einzureisen. An seine Stelle trat der schon 1914 engagierte Direktor und Gründer des Deutschen Theaters von Mährisch-Ostau (Ostava), Wilhelm Popp, der als Schauspieler schon im Jahre 1893 in Czernowitz gewesen war.

Eine Besonderheit war es, dass sich immer mehr Bühnenkünstler in Czernowitz zur Ruhe niederließen, was dafür spricht, dass man dort ein gutes Unterkommen finden und

²³⁶ Es handelte sich dabei keineswegs um ein persönliches Verdienst von Klein, denn die Tegernseer unternahmen eine Gastspielreise, die sie nach Krakau, Thorn, Breslau, Lemberg, Czernowitz, aber auch nach Lugosch, Orschowa, Budapest und Triest führte. In den zwanziger Jahren wurden diese Tegernseer Gastspiele in Südosteuropa zu einer jährlich wiederholten Gepflogenheit.

²³⁷ Siehe: Neuer Theater-Almanach 1913, S. 129.

²³⁸ Beginnend mit dem 9. Oktober 1920; dazu: Gastspiel des rumänischen lyrischen Opern- und Operettenensembles Avram Nicolau. In: Czernowitzer Morgenblatt, Jg. 2, Nr. 432, 9.10.1920, S. 3.

auch eine gesellschaftliche Anerkennung genießen konnte; bekannt ist, dass die ehemalige Schauspielerin Caroline Clairmont bis 1906 in Czernowitz lebte²³⁹, die Wiener Schauspielerin Ernestine Burg-Schiller sich ebenfalls in Czernowitz niedergelassen hatte²⁴⁰ und auch der Kammersänger Leopold Demuth in Czernowitz sein Leben beendete²⁴¹.

Auch in dieser Periode gibt es zahlreiche Beispiele dafür, dass gebürtige Bukowiner die Theaterlaufbahn einschlugen. Dies war nur möglich, weil das Prestige des Schauspielerberufs in der Provinz und in Czernowitz eine feste Größe geworden war. Wir können hier auf den Operettensänger Carl Schulz hinweisen, der am 25. März 1865 in Czernowitz geboren wurde und 1907 am Zentraltheater in Berlin anzutreffen war²⁴², auf Onno (sein bürgerlicher Namen war Ferdinand Onowtschek), der am 19. Oktober 1879 in Czernowitz geboren wurde, in Köthen, Schweidnitz und Kiel als Schauspieler tätig war, bevor er ans Burgtheater berufen wurde, dem er von 1903 bis 1904 und nach 1930 angehörte²⁴³.

d. Das Repertoire des deutschen Theaters ist uns aufgrund der einschlägigen Fachpresse in Deutschland und Österreich - wie für die Zeit davor - nur zum Teil bekannt. Zieht man die sogenannten Neuheiten in Betracht, dann kann man während der Direktion von Ranzenhofer zunächst einen Schwerpunkt Sprechtheater erkennen, der darauf hinweist, dass in Czernowitz dieselben Stücke aufgeführt wurden, die im deutschen Sprachraum zu sehen waren, so Hauptmanns „Elga“, Hofmannsthal „Elektra“, „Traumulus“ von Holz/Gerschke, Meyer-Försters „Alt-Heidelberg“ (1908). Gleichzeitig war die Faszination der Operette durch neue Publikumsattraktionen wie Lehárs „Lustige Witwe“ neu erwacht.

Martin Klein wählte in seinem ersten Amtsjahr in Czernowitz deshalb vor allem Operetten (zum Beispiel von Oskar Strauss „Walzertraum“). Aber auch seine Erstaufführungen im Bereich des Sprechtheaters waren bemerkenswert: Oscar Wildes „Salome“ und Frank Wedekinds „Frühlings Erwachen“ (1908). Während er die Operette auch in der Folgezeit mit sehr guten Inszenierungen und bekannten Werken auf hohem Niveau erhielt (wir erwähnen bloß die allbekannten „Der fidele Bauer“ von Leo Fall, Lehárs „Zigeunerliebe“ und „Der Graf von Luxemburg“, „Die keusche Susanne“ von Jean Gilbert), gab es im Schauspiel zwar ein bemerkenswertes Novum, sonst aber selten Einstudierungen der klassischen Moderne.

Neu war, dass Czernowitz eine Reihe von Uraufführungen für den gesamten deutschen Sprachraum aufzuweisen hatte; vor Wien, Berlin und anderen berühmten Theaterstädten gab es in Czernowitz Premieren wie am 5. März 1911, als „Das vierblättrige Kleeblatt“ von Neal Lutterotey und Eugenie Nikograf, oder am 5. März 1912, als das dreiaktige Schauspiel „Frau Hedwig Krüger“ von Hans Kottow und Ernst Dill auf dem Programm stand. An dieser Besonderheit, die beweist, wie deutsche Autoren dem inzwischen überregional bekannten deutschen Theater in Czernowitz eine Startmöglichkeit für ihre Werke suchten, haben auch Faber und Bertholdy festgehalten. Sie ließen am 28. Dezember 1912 eine Oper aufführen

²³⁹ Sie starb am 26. September 1906 in Czernowitz, siehe: Neuer Theater-Almanach 1907, S. 130.

²⁴⁰ Die im Jahre 1863 geborene Schauspielerin starb am 10. Januar 1911 in Czernowitz, siehe: Neuer Theater-Almanach 1911, S. 155.

²⁴¹ In: Neuer Theater-Almanach 1910, S. 169-170.

²⁴² In: Neuer Theater-Almanach 1907, S. 146. Ebenso bei KOSCH, Wilhelm: Deutsches Theaterlexikon, Stuttgart 1960, Bd. II, S. 2119; Schulz hatte am Stadttheater in Hermannstadt debütiert und war danach in Hamburg und Berlin erfolgreich.

²⁴³ Dazu: KOSCH, Wilhelm: Deutsches Theaterlexikon, Stuttgart 1960, Bd. II, S. 1696-1697.

(„Mărioara“), deren Libretto die rumänische Königin Elisabeth (Ps. Carmen Sylva) verfasst hatte und deren Musik von Cosmovici und Schneidler stammte.

Auch in dieser Periode gibt es Theaterautoren in der Bukowina. Conrad Pekelmann hat zum Beispiel nicht nur das Stück „Vom Baume der Erkenntnis“ geschrieben, sondern dieses auch in Czernowitz bei Heinrich Pardini verlegt²⁴⁴ und im Entstehungsjahr 1907 aufführen lassen. Von seinen späteren Werken ist nur bekannt, dass sie versuchen, soziale Fragen in der Manier von Henrik Ibsen²⁴⁵ darzustellen. Dies war vielleicht auch die Absicht in seinem bekanntesten Stück, „Vom Baume der Erkenntnis“, wo er auf den Spuren des Naturalismus Milieuschilderung betreibt, eine Alkoholikerfamilie darstellt, die Verworrenheit sozialer Machtkämpfe. Durch Zufall wird jedoch ein Ziel erreicht: die beiden Hauptpersonen werden zu einer Familie, die sich behauptet, nach natürlichen Normen ihr Leben gestaltet und auch erreicht, dass in ihrer Umgebung der Alkoholismus abgebaut wird. Dennoch bleiben genügend ungelöste Widersprüche, ist die Unberechenbarkeit psychologischer Linienführung nicht immer eindeutig. Als Fazit kommentiert Schindler, der Vertreter der älteren Generation: „Es ist zum Verzweifeln. Und an allem ist dieser neue Geist (...), dieser verdammte Freisinn schuld. Das sind die Früchte eurer vielgerühmten Moderne“²⁴⁶. Wie unmittelbar die Gesellschaftskritik auch Czernowitz miteinschließt - die Kritik am „Fortschritt“ ließe dies vermuten -, könnte nur anhand des Gesamtwerkes von Pekelmann ermittelt werden, das bislang nicht untersucht worden ist.

Es gab aber auch andere Bukowiner Autoren, die zu Beginn des Jahrhunderts dramatische Versuche wagten. Michael Wurmbrand konnte im Jahre 1913 sein Schauspiel „Tagesirrlucht“ in Leipzig publizieren²⁴⁷, 1923 verfasste er das Drama „Die Karawane“, das von Lang als Wedekind-Paraphrase gedeutet wird²⁴⁸. Jakob Benkendorf war schon im Jahre 1902 mit der Tragödie „König Heinrich IV.“ hervorgetreten. Es folgten „mehrere historische Tragödien, davon vier aus der jüdischen Geschichte.“²⁴⁹

V. Von 1923 (1918) bis 1940

a. In Czernowitz gab es von 1875-1918 nicht nur die „östlichste deutsche Universität“ sondern ein ebenso östliches deutsches Theater, das - im Unterschied zu anderen deutschen Theatereinrichtungen in Südosteuropa (Siebenbürgen miteinbeschlossen) - bis 1914 Leistungssteigerungen zu verzeichnen hatte. Weil die Bukowina als Kronland in der österreichischen Reichshälfte sowieso in das System mit dominanter deutschsprachiger Kultur im Vielvölkerstaat einbezogen war, erschien die deutsche Theatertätigkeit, anders als in der ungarischen Reichshälfte, vor dem Ersten Weltkrieg nie bedroht.

In der Bukowina repräsentierte die deutsche Bevölkerung nur 10% der Landesbevölkerung. Die jüdische Bevölkerung, die 14% ausmachte, sprach in der Regel auch Deutsch, das als „lingua franca“ auch von den Rumänen und Ruthenen (Ukrainern) benutzt wurde.

²⁴⁴ PEKELMANN, Conrad: Vom Baume der Erkenntnis. Drama in vier Aufzügen. Czernowitz (Pardini) 1900.

²⁴⁵ Dazu LANG, Franz: Sprache und Literatur der Deutschen in der Bukowina, wie Anm. 7, S. 430: „In Pekelmans zahlreichen Schauspielen, in Abhängigkeit von Ibsen, spiegeln sich die gesellschaftlichen Verhältnisse und die Arbeiterfrage.“

²⁴⁶ PEKELMANN, Conrad: Vom Baume der Erkenntnis, wie Anm. 53, S. 105.

²⁴⁷ Leipzig (Xenienverlag) 1913.

²⁴⁸ LANG, Franz: Sprache und Literatur der Deutschen in der Bukowina, wie Anm. 7, S. 430-431.

²⁴⁹ Ebenda, S. 431.

Jede der erwähnten ethnischen Gruppen verfügte über ein eigenes Theater, das von Laiendarstellern oder von Berufskünstlern getragen wurde, so dass die Vielsprachigkeit sich auch im Theaterleben widerspiegelte. Bis 1918 waren alle theaterunternehmungen, außer der deutschen Minderheitenkultur. Allerdings konnten sich deshalb Spannungen angestaut haben, denn das alles beherrschende Stadttheater von Czernowitz war eine deutschsprachige Bühne, und die Deutschen waren im Buchenland eine Minderheit.

Die Rumänen, welche nach 1918 die Staatsnation wurden, waren erst seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert an ein rumänisches Schauspiel gewöhnt worden, als durch die Gastspiele der Truppe von Fanny Tardini 1864 und 1867 rumänische Dramatik in Czernowitz präsentiert wurde. Bis zum Jahre 1897, als die in Wien erfolgreiche Schauspielerinnen Agatha Bărzescu mit einem Ensemble nach Bukarest, Jassy und Czernowitz kam²⁵⁰, waren die rumänischen Gastspiele rar und boten selten die Gelegenheit, die junge rumänische Literatur mit ihrer Vorliebe für national-patriotische Stoffe zu popularisieren. Bărzescu führte Grillparzer in rumänischer und deutscher Sprache auf, und auf ihren Spuren bewegten sich spätere Gäste, etwa Alexandru Olăreanu-Cosinschi aus Craiova, der im Jahre 1908 Stücke von Richard Voss in rumänischer Fassung in Czernowitz aufführte²⁵¹. Die rumänischen Laiendarsteller begannen erst im Jahre 1882 im Rahmen des Gesangsvereins „Armonia“ mit einer Schauspielertätigkeit, die nach 1901 zu qualitätsvollen Leistungen führte.

Dennoch scheint den Bukowiner Rumänen das Fehlen eines eigenen festen Theaters im Kronland ein Dorn im Auge gewesen zu sein. Nach dem Anschluss der Bukowina an das Königreich Rumänien begannen deshalb zahlreiche Tourneen rumänischer Schauspieltruppen in der neumänischen Provinz. Schon im Jahre 1919 forderte Albert Maurüber, der Herausgeber der expressionistisch-aktivistischen Zeitschrift „Der Nerv“, ein gutes rumänisches Nationaltheater in Czernowitz²⁵². Von den überaus zahlreichen Gastspielen rumänischer Truppen ist seit Dezember 1920 etwa zu erwähnen die Truppe von Ion Manolescu, die seit dem 18. Dezember 1920 immer wieder in Czernowitz gastierte, wo sie unter anderem Strindberg und Wedekind aufführte. Auch die Schauspielgesellschaft von Mărioara Voiculescu, die Operettengesellschaft Leonard, die Truppen von Petre Sturza und Demetriad waren in Czernowitz erfolgreich. Trotzdem behauptete die rumänische Tageszeitung „Glasul Bucovinei“ schon im Dezember 1920, dass die „Czernowitzer Allgemeine Zeitung“ zu wenig über das Gastspiel Manolescu berichtet habe, das heißt dem rumänischen Theater eine zu geringe Aufmerksamkeit schenke. Dabei war bei der deutschsprachigen Tageszeitung der Rumäne George Voevidca speziell für solche Berichterstattungen eingestellt worden²⁵³.

²⁵⁰ Unter ihren Schauspielern befand sich damals auch Wilhelm Popp!

²⁵¹ Siehe dazu MASSOF, Ioan: *Teatrul românesc. Privire istorică*. Bukarest 1972, Bd. IV, S. 588-592 (das Kapitel: *Teatrul românesc în Bucovina*). 1870 war die Truppe von Mihail Pascaly in Czernowitz, 1870 und 1871 Fanny Tardini, 1884 gab es eine Einmannschau von Ion C. Lugoșianu, 1885 kam ein „gemischtes Ensemble“ mit den Stars Aristizza Romanescu, Constantin Nottara in die Bukowina, 1887 wird Lache Chirimescu mit seinem Ensemble registriert, 1893 eine Operettenformation aus Craiova, die vier Jahre später erneut in Czernowitz weilte.

²⁵² Offener Brief an den noch nicht demissionierten Theaterdirektor Paul Guttman. In: *Der Nerv* I (1919), Nr. 8, S. 74: „Denn ein gutes rumänisches Theater würde einen Schritt bedeuten auf dem Wege: zu einer guten, d.h. nicht verdummten, nicht bestechlichen und nicht verhetzerischen Tageszeitung.“

²⁵³ Wir zitieren einige seiner Theaterkritiken: VOEVIDCA, George: Die Tournee der rumänischen Theatergesellschaft Excelsior. In: *Czernowitzer Allgemeine Zeitung*, Jg. 17, Nr. 999, 26.12.1920, S. 2; DERS.: Das Gastspiel der Theatergesellschaft Carageale. In: *Czernowitzer Allgemeine Zeitung*, Jg. 18,

Insgesamt war nach dem Anschluß der Bukowina die Toleranz der ethnischen Gruppen füreinander nicht abhanden gekommen. Der Zentralismus Großrumäniens und die Hegemoniebestrebungen der Politiker aus dem rumänischen Altreich führten jedoch zu Spannungen, weil die neuen Machthaber in der Bukowina ihre Positionen einerseits gegenüber den früheren „Herren“, den Deutschen (oder den deutsch sprechenden Juden), ausbauen wollten und dabei zusätzlich den Widerstand der zahlenmäßig mindestens gleich starken Ukrainer (Ruthenen) zu brechen hatten. Es nützte nichts, wenn Bukowiner Rumänen Verständnis für die oft komplizierten ethnischen und kulturellen Verhältnisse in ihrer eigenen Provinz aufbrachten. Die Machthaber aus Bukarest waren bestrebt, die Vormachtstellung der Rumänen auf Kosten der Minderheiten zu stabilisieren und eine Unterwerfung und Assimilation dieser Minderheiten möglich zu machen. Die außergewöhnliche Härte und Unnachsichtigkeit gegenüber vernünftigen Forderungen dieser Minderheiten in der Bukowina ist ein Teilaspekt der politischen und nationalen Machtkämpfe in Rumänien in der Zwischenkriegszeit. Hierzu gehört das schnelle Umstellen der ehemaligen Francisco-Josephina, der Czernowitzer Universität, die 1920 eine ausschließlich rumänische Universität wurde, was zur Demission der meisten Professoren führte. Dazu gehört auch, daß die Deutschen der Bukowina einen fast aussichtslosen Kampf für eine Muttersprachenschule führten²⁵⁴. Die Unduldsamkeit gegenüber dem deutschen Theater ist ebenfalls hier einzuordnen. Wenn Drozdowski die Vorgänge zwar als Willkürakte mißbilligt und Hans Linder sie als bedauerliche Zufälle darstellt²⁵⁵, dann werden die eigentlichen Ursachen als belanglos betrachtet. Tatsächlich aber hat die gesamte politische Entwicklung in der von Bukarest aus gesteuerten Bukowina darauf hingeeilt.

Es begann mit einem Theaterskandal, der Teil eines minderheitenfeindlichen Szenariums war. Die „Czernowitzer Allgemeine Zeitung“ erkannte schon am 3. Januar 1922, dass sich hinter den Studentenbewegungen, die im Dezember 1921 auch Czernowitz beunruhigten, Drahtzieher aus anderen Kreisen und Gebieten versteckten²⁵⁶. In ganz Rumänien wurden die Studenten aufgepuscht; in den meisten Fällen wurden sie - unter dem Deckmantel des Antisemitismus - als Instrumente einer nationalistischen rumänischen Machtpolitik manipuliert. In Czernowitz war das jüdische Publikum eine wichtige Stütze des deutschsprachigen Theaters. Es war deshalb unvermeidlich, dass dieses Theater auch wegen seines Publikums zum Angriffsziel der „Studenten“ wurde.

Nr. 1007, 6.1.1921, S. 3; DERS.: Das Gastspiel der Theatergesellschaft Petre Sturza. In: Czernowitzer Allgemeine Zeitung, Jg. 18, Nr. 1022, 28.1.1921, S. 2.

²⁵⁴ Siehe dazu KOTZIAN, Otfried: Das Schulwesen der Deutschen in Rumänien im Spannungsfeld zwischen Volksgruppe und Staat. Augsburg (Selbstverlag) 1983, S. 239 ff.

²⁵⁵ LINDER, Hans: Das deutschsprachige Theater in Rumänien zwischen den zwei Weltkriegen. Staatsexamensarbeit. Wiss. Betreuer: Dr. Rudolf Hollinger. Temeswar: Universität (Typoskript) 1972, S. 14-19 (Ein Zugeständnis an die Ideologie der siebziger Jahre in Rumänien enthüllt die "Schlußfolgerung" des Kapitels auf Seite 19: „Hätte die Künstlerlaufbahn des alten Direktors / gemeint ist Wilhelm Popp/ in die Zeit des sozialistischen Rumänien hineingereicht, wäre das theaterliebende Publikum aus Czernowitz auf seine Rechnung gekommen, und es hätte so eine Affäre nie mehr gegeben. Diese Tatsache bestätigt die fortschrittliche Orientierung der heutigen Regierung unseres Landes wie auch die bestehenden Rechte des deutschen Theaters in Temeswar und Hermannstadt“).

²⁵⁶ „Man kann nicht mehr von einer Manifestation der Studenten gegen das deutsche Theater sprechen, sondern muß der Wahrheit entsprechend erklären, daß diese Manifestationen zwar von Studenten ausgehen, aber hinter den Studenten eine Reihe maßgebender Persönlichkeiten stehen, die im öffentlichen Leben des Landes eine große Rolle spielen oder gespielt haben.“ Siehe Das Theater. In: Czernowitzer Allgemeine Zeitung, Jg. 20, Nr. 1293, 3.1.1922, S. 1.

Ein konkreter Anlass war am 17. Dezember 1921 vorhanden, als in Czernowitz die zionistische Landeskonferenz abgehalten wurde. Schon im Vorfeld dieser Konferenz hatten antisemitische Kundgebungen stattgefunden. Von Bukarest aus wurde die Spannung erhöht, und als Alexander Moissi, aus Stockholm kommend, in Czernowitz gastierte und auch in Bukarest und Jassy auftrat - er war in der rumänischen Hauptstadt und trat mit dem Ensemble Popps in Tolstois „Lebendem Leichnam“ und in Shakespeares „Hamlet“ auf -, wurde von der auflagenstarken Bukarester Tageszeitung „Viitorul“ die Frage gestellt, ob man sich den Affront gefallen lassen müsse, einen Ausländer in einer deutschsprachigen Aufführung zu akzeptieren; dass sich die rumänische Königin unter den Zuschauern befunden hatte, interessierte die nationalistischen Journalisten nicht, und auch der Erfolg Moissis in Jassy²⁵⁷ wurde geflissentlich übersehen.

Als in der „Czernowitzer Allgemeinen Zeitung“ der Artikel „Jassyer Theaterbrief“ erschien, war in Czernowitz schon längst das Unvermeidliche geschehen. Die sogenannte Theaterkrise hatte begonnen. Der Anlass war willkürlich gewählt: bei einer Aufführung von Schillers „Räubern“, in welcher Moissi die Rolle des Franz Moor interpretierte, drangen rumänische Studenten während der Vorstellung in den Saal und verhinderten die Fortsetzung der Vorstellung. Der Theatersaal war für die Nachmittagsvorstellung an die deutsche Schauspielgesellschaft abgetreten worden; ab 21.00 Uhr hätte der rumänische Verein „Arboroasa“ ein Konzert beginnen sollen. Weil die deutsche Vorstellung mit Verspätung begonnen hatte, war dies ein willkommener Anlaß für die rumänischen Studenten, vor den Augen der untätig verharrenden Polizei die Zuschauer der deutschen Vorstellung aus dem Theater zu entfernen. Zwei Tage später besetzten die Studenten, bei stillschweigender Duldung durch den Rektor Hacman, das Stadttheater, forderten ein rumänisches Nationaltheater für Czernowitz, behaupteten, daß Moissi ein „Bolschewist“ sei, und drohten damit, das Theatergebäude so lange nicht zu verlassen, bis ihnen nicht zugesichert würde, daß dort fortan kein deutsches Theater auftreten dürfe.

Der Vorfall vom 29. Dezember war nicht der erste dieser Art. Schon im März 1921 hatte die Erstaufführung von Hans Müllers „Flamme“ nach dem ersten Akt unterbrochen werden müssen, weil zahlreiche verspätete Zuschauer die Vorstellung gestört hatten. Der erste Akt musste wiederholt werden.²⁵⁸ Zu einer politischen Affäre wurde dieses Ereignis damals nicht hochstilisiert. Aber es ist denkbar, dass man sich danach darauf vorbereitete, bei einer Wiederholung die Chance zu einem Einschreiten zu nutzen.

Mit der Theaterbesetzung im Dezember 1921 und im Januar 1922 war es nicht getan. Das Thema „Nationaltheater oder Stadttheater“ wurde in Czernowitz ebenso heftig diskutiert wie in Temeswar und Hermannstadt. Schließlich war das Stadttheater von allen Einwohnern der Stadt getragen und finanziert worden; wer es willkürlich durch ein staatlich subventioniertes Theater ersetzen wollte, stieß auf den Widerstand der Bürger. Die Polarisierung begann: die polnische Stadtbevölkerung ergriff für das rumänische Theater Partei, die jüdische Bevölkerung trat für ein deutsches Theater ein, das so lange erhalten bleiben sollte, bis die gesamte Stadtbevölkerung die rumänische Staatssprache erlernt haben würde. Die Ukrainer enthielten sich der Stimme, und die deutsche Stadtbevölkerung akzeptierte es, dass die deutschen Theatervorstellungen zunächst im Saal des Musikvereins stattfanden, der seit dem 19. Jahrhundert für Theatervorstellungen genutzt und der ein Jahr

²⁵⁷ Siehe dazu MARGHITA, E.: Moissi in Rumänien (Jassyer Brief). In: Czernowitzer Allgemeine Zeitung, Jg. 19, Nr. 1291, 31.12.1921, S. 2.

²⁵⁸ Dazu: Theaterskandal. In: Czernowitzer Allgemeine Zeitung, Jg. 19, Nr. 1065, 22.3.1921, S. 2.

vor den Ereignissen sogar erweitert worden war. Auch das Gastspiel von Moissi wurde in diesem Saal fortgesetzt.

Die vielsprachige Stadt Czernowitz kam über den Skandal zunächst noch einmal hinweg. Direktor Popp traf ein Übereinkommen mit dem Bukarester Ministerium für Kunst und mit dem Generaldirektor für das Theaterwesen, das vorsah, dass im Herbst 1922 eine zweigeteilte Theaterspielzeit in Czernowitz einzuplanen sei. Bis Anfang Dezember sollte ein rumänisches Nationaltheater sein Repertoire auf der Bühne des Stadttheaters darbieten; danach würde bis April 1923 die deutsche Spielzeit stattfinden²⁵⁹. Das Operettenensemble Leonard wollte sein Gastspiel in Czernowitz am 20. September beginnen, und in Bukarest sollte gleichzeitig eine Wiener Operettengesellschaft unter der Leitung von Igo Guttmann, dem Stellvertreter von Direktor Popp, auftreten.

Leonard war schon im April 1922 in Czernowitz gewesen. Danach war dort eine jüdische Theatertruppe aufgetreten²⁶⁰. Auch im deutschen Theater waren im Frühjahr der Burgtheaterschauspieler Albert Heine und der berühmte Bühnenstar Max Pallenberg zu sehen gewesen²⁶¹. Im Herbst wurde das Rumänische Nationaltheater vom deutschen Publikum und der deutschen Presse in Czernowitz freudig begrüßt²⁶². Zeitgleich mit dem rumänischen Theater waren im Oktober jüdische Aufführungen zu sehen²⁶³. Es war allerdings kein gutes Omen, dass vor Beginn der rumänischen Spielzeit die Schiller-Statue vor dem Theatergebäude einem Eminescu-Denkmal weichen musste. Der Germanist Franz Lang beklagte dies und veröffentlichte am 1. Oktober ein „Für Schiller. Aufruf an die Bevölkerung“²⁶⁴; Lang rief dazu auf, Friedrich Schiller vor dem Deutschen Haus in dessen Hof eine neue Bleibe zu schaffen, was auch geschah.

Am 6. Dezember 1922 ging die rumänische Theatersaison in Czernowitz zu Ende. Kurz zuvor hatte die deutsche Presse über die bevorstehende deutsche Spielzeit Betrachtungen angestellt. Studentendemonstrationen gaben am 9. Dezember der Polizei den erwünschten Anlaß, die deutschen Theateraufführungen im „Nationaltheater“ zu verbieten. Es war auch diesmal kein Einzelfall, denn im bessarabischen Kischinew war das russische Puschkin-Theater ebenfalls geschlossen worden, und in Bârlad und Temeswar gab es später - während es in Czernowitz noch immer brodelte - antisemitische Ausschreitungen im Theater²⁶⁵. Dr. Hans Otto Roth brachte am 12. Dezember die „deutsche Theaterfrage“ im Parlament zur Sprache. Er sagte unter anderem:

„Ich erhielt heute aus Czernowitz eine schwerwiegende Nachricht, daß der Beginn der Wintersaison des deutschen Theaters am 9. Dezember

²⁵⁹ Die Czernowitzer Allgemeine Zeitung berichtete am 7. September 1922 über: Die nächste Theatersaison, Jg. 19, Nr. 1485, 7.9.1922, S. 3.

²⁶⁰ Siehe dazu wa /WALLSTEIN, Adolf/: Jüdisches Theater. In: Czernowitzer Allgemeine Zeitung, Jg. 19, Nr. 1393, 12.5.1922, S. 3.

²⁶¹ Dazu: wa: Zweites Gastspiel Albert Heine. In: Czernowitzer Allgemeine Zeitung, Jg. 19, Nr. 1355, 23.3.1922, S. 3; wa: Theater. In: ebenda, Jg. 19, Nr. 1358, 26.3.1922, S. 5; wa: Gastspiel Max Pallenberg. In: ebenda, Jg. 19, Nr. 1376, 20.4.1922, S. 2.

²⁶² Dazu: Die Eröffnung der rumänischen Theatersaison. In: Czernowitzer Allgemeine Zeitung, Jg. 19, Nr. 1497, 23.9.1922, S.3; MOHR, Wilhelmine: Rumänisches Operettentheater. In: ebenda., Jg. 19, Nr. 1513, 13.10.1922, S. 3.

²⁶³ Dazu: wa: Jüdisches Theater. In: Czernowitzer Allgemeine Zeitung, Jg. 19, Nr. 1510, 10.10.1922, S. 3.

²⁶⁴ In: Czernowitzer Allgemeine Zeitung, Jg. 19, Nr. 1503, 1.10.1922, S.2.

²⁶⁵ Dazu: Das Leben in Kischinew. In: Czernowitzer Allgemeine Zeitung, Jg. 19, Nr. 1589, 10.12.1922, S.6; Kundgebungen gegen die Truppe Maly Picon in Bârlad. In: ebenda, Jg. 20, Nr. 1621, 1.3.1923, S.2; Antisemitische Exzesse im jüdischen Theater in Temeswar. In: ebenda, Jg. 20, Nr. 1664, 22.4.1923, S.4.

durch eine Verfügung der Polizeipräfektur verhindert wurde, mit der Begründung, daß blutige Zusammenstöße zu befürchten sind. Ich bin von der Verfügung umso überraschter, als bei der Frage des deutschen Theaters nicht mehr von antisemitischen Demonstranten die Rede sein kann, da sowohl Direktor Popp als auch die Mehrheit des Ensembles christliche Deutsche sind. In Czernowitz zählt die deutsche Bevölkerung zwölftausend Seelen. Direktor Popp schloß im Frühjahr mit dem Kultusministerium einen Vertrag, der ihn verpflichtet, bloß drei Monate in Czernowitz zu spielen und die übrige Zeit auch auf den verschiedenen Hilfsbühnen der Stadt keine deutschen Vorstellungen zu geben. Ich habe diese Vertragsbestimmungen immer für eine Verkürzung der deutschen Minderheitenrechte angesehen. Heute werden selbst diese verminderten Rechte nicht respektiert”²⁶⁶.

Roth hat die Lage richtig erkannt, aber seine Forderung: „Die Truppe Popp muß zum Spielen im Nationaltheater zugelassen werden”²⁶⁷, wurde nicht erfüllt.

Es begann ein Kesseltreiben gegen Wilhelm Popp, der darauf bestand, dass der Vertrag vom Ministerium respektiert wird. Den Höhepunkt erreichte die Diffamierung Pops und die Aggression gegen das deutsche Theater am 25. Februar 1923, als das Theater erneut von demonstrierenden rumänischen Studenten besetzt wurde, die eine Abordnung nach Bukarest schickten, um zu erreichen, „daß er /das ist Popp/ mit seinem Ensemble in ganz Großrumänien nicht spielen darf.”²⁶⁸ Nach vielen Drohungen und nach dem erkennbar unfairen Verhalten der Bukarester Regierungsstellen, gab Wilhelm Popp auf. Die Schauspieler, die vom 26. Februar bis 4. März pausieren mussten, spielten auf eigene Rechnung bis zum Saisonende weiter²⁶⁹; allerdings konnten sie - wie schon Anfang 1922 - nur im Saal des Musikvereins auftreten. Das Gebäude des Stadttheaters blieb ausschließlich rumänischen Truppen vorbehalten. Popp, der vom 4. Oktober 1920 in Czernowitz tätig gewesen war, verließ Rumänien und übernahm wieder die Leitung des Stadttheaters in Mährisch-Ostrau²⁷⁰, die er bis zu seinem frühen Tod am 22. September 1925 nicht mehr abgab.

Czernowitz hat nach 1918 den größten Theaterskandal erlebt, der in Rumänien das deutsche Schauspiel betraf. Es war vielleicht symptomatisch, dass in der k. und k. Zeit am 10. November 1907 anlässlich der Einweihung des Schiller-Denkmal vor dem Stadttheater eine „Räuber“-Aufführung stattfand, als die Entwicklung der deutschen Bühne einen Höhepunkt erreichte, und daß im Dezember 1921 ebenfalls eine „Räuber“-Aufführung das Ende eines deutschen Berufstheaters in der Bukowina einläutete. Dass die minderheitenfeindlichen Aktionen in der Bukowina so krasse Formen annahmen, hängt - wie schon erwähnt - damit zusammen, dass dort die rumänische Bevölkerung nur eine relative Mehrheit bildete und sich daran hätte gewöhnen müssen, dass die Vermittlungsinstanz der deutschen Sprache und Kultur nicht im Handumdrehen mit Hilfe von Verwaltungsmaßnahmen zu beseitigen war. Die konsequente Unduldsamkeit angesichts

²⁶⁶ Die deutsche Theaterfrage in der Kammer. In: Czernowitzer Morgenblatt, Jg. 5, Nr. 1335, 14.12.1922, S.1.

²⁶⁷ Ebenda, S. 1.

²⁶⁸ Siehe dazu: Neuerliche Verjagung des deutschen Ensembles aus dem Nationaltheater. In: Czernowitzer Morgenblatt, Jg. 5, Nr. 1392, 27.2.1923, S. 1.

²⁶⁹ Dazu: Das deutsche Theaterensemble. In: Czernowitzer Morgenzeitung, Jg. 5, Nr. 1400, 8.3.1923, S. 2-3.

²⁷⁰ Zu Popp siehe: LEBENSAFT, E: Wilhelm Popp, in: Österreichisches biographisches Lexikon 1815-1950 hrsg. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 1983, Bd. 8, S. 203-204; auch: PREGLER, Hilde: Die Geschichte des deutschsprachigen Theaters in Mährisch Ostrau von den Anfängen bis 1944, Diss. Wien 1965.

des deutschen Theaters wurde sowohl gegenüber der deutschen Minderheit praktiziert als auch gegenüber der jüdischen Bevölkerung, die zum überwiegenden Teil auch deutschsprachig war und außerdem deutschsprachige Institutionen wie das deutsche Theater förderte.

Bis zum Frühjahr 1923 war der deutsche Theaterbetrieb in Czernowitz - wie vor 1916 - dem binnendeutschen Bühnen durchaus vergleichbar. Dem ersten Theaterdirektor nach dem Weltkrieg, Paul Guttman, ist sowohl von der aktivistisch-konfrontationsfreudigen Zeitschrift „Der Nerv“²⁷¹ als auch von Tageszeitungen in anderen rumänischen Provinzen mit deutschen Minderheiten²⁷² berufliche Inkompetenz vorgeworfen worden. Maurübers Schlussfolgerung im „Nerv“: „Denn was Sie dieser Stadt als Kunst aufgetischt haben, ist unzweifelhaft der ekelhafteste Extrakt von Schmier (in jedem Sinne) und von Schmarrn (in jedem Sinne)“²⁷³, kann nicht ganz zutreffen, denn ein Teil von Guttmans Ensemble blieb auch unter der Amtsführung von Wilhelm Popp in Czernowitz und wurde von der Kritik positiv bewertet, ein anderer Teil wurde an Theater im deutschen Sprachraum oder nach Übersee verpflichtet und fand dort Anerkennung²⁷⁴.

Sicher ist, dass nach den theaterlosen Jahren 1914-1918 der Neubeginn schwierig war. Unter der Leitung von Paul Guttman wurden bevorzugt Operetten und anspruchslose Lustspiele auf die Bühne gebracht, was die Kritiker dem Ensemble ankreideten. Die Folge war, dass Guttmans Nachfolger Wilhelm Popp vor allem im Bereich des Sprechtheaters auf Autoren und Stücke zurückgreifen konnte und musste, deren Bedeutung für die Entwicklung eines modernen deutschen Theaters unumstritten war. Mit Strindberg, Wedekind und Hauptmann wurden dabei Vorläufer der Expressionisten präsentiert, von denen mit Kaisers und Sternheim zwei renommierte Reformer in Czernowitz zu sehen waren, allerdings nicht mit ihren bekanntesten programmatisch-expressionistischen Versuchen.

Es bleibt festzuhalten, dass sich das Theaterleben in Czernowitz von den Kriegsfolgen schnell erholt hat und wieder, wie vor 1914, seine Tätigkeit weiterführte, als ob nichts geschehen sei. Im Kulturleben der Stadt schien die Existenz des früher unumstrittenen, einzigen Theaterensembles ungefährdet. Die Gastspiele deutscher und österreichischer Schauspieler fanden so statt wie vor dem Krieg, auch rumänische Künstler - vor allem Sänger²⁷⁵ - kamen in die Hauptstadt der Bukowina. Weil auch Zustimmung von rumänischer Seite vorhanden war - die Zeitschrift „Rampa“ gab einen „besonderen Hinweis auf die Kindervorstellungen des Czernowitzer deutschen Theater“ und Blatt empfahl diese Institution „mit Nachdruck auch für das rumänische Theater“²⁷⁶ -, wiegte man sich in Sicherheit.

In Hermannstadt, dessen Theatertradition langlebiger war als die von Czernowitz, würdigte man gleichfalls die Leistungen der Konkurrenz. „Während man in Czernowitz schon längst über ein deutsches Theater von bemerkenswertem Niveau verfügt, wird bei

²⁷¹ Albert Maurüber, der Herausgeber des „Nerv“, entfachte eine Pressefehde gegen den Theaterdirektor. Der Anlass dafür scheint gewesen zu sein, dass Maurüber von Guttman keine Erlaubnis erhielt, im Stadttheater eine literarische Matinee abzuhalten. Siehe dazu: MAURÜBER, Albert: Offener Brief an den noch nicht demissionierten Theaterdirektor Paul Guttman. In: Der Nerv I (1919), Nr. 8 (10.5.), S. 73 ff.

²⁷² Siehe z.B. CORNELIUS: Czernowitzer Theaterbericht. In: Siebenbürgisch Deutsche Tageszeitung, Jg. 48, Nr. 14.335, 4.2.1921, S. 3.

²⁷³ MAURÜBER, Albert: wie Anm. 80, S. 74.

²⁷⁴ Max Brett kam nach New York, Igo Guttman - er war stellvertretender Direktor unter Paul Guttmans Nachfolger Popp - wurde an die Berliner Volksoper verpflichtet.

²⁷⁵ Zum Beispiel die bekannte Sängerin Aca de Barbu siehe dazu: Rückblick auf die Theatersaison 1920/21. In: Czernowitzer Allgemeine Zeitung, Jg. 18, Nr. 1179, 14.8.1921, S. 5.

²⁷⁶ Ebenda.

uns noch immer in der überkommenen Weise mit unzulänglichen Mitteln fortgewurstelt“, konnte man am 5. November 1921 in der „Deutschen Tagespost“ lesen²⁷⁷. Es war deshalb fast selbstverständlich, daß am 18. September 1921, als in Czernowitz die Gründung des Bundes der Deutschen Großrumäniens stattfand, das deutsche Stadttheater eine Festvorstellung gab. Gespielt wurde die Rütli-Szene aus Schillers „Wilhelm Tell“²⁷⁸; außerdem gab es Rezitationen, Beethovens Egmont-Ouvertüre wurde aufgeführt und der Deutschlehrer und Schriftsteller Dr. Franz Lang trug einen „Prolog zur Festvorstellung im Czernowitzer Stadttheater anlässlich der gründenden Tagung des Bundes der Deutschen Großrumäniens am 18. September 1921“ vor. Die Tell-Paraphrase wird in den Versen deutlich:

„Die ihr die ältesten seid in unserem Bund,
Siebenbürger Sachsen, treu dem Väterwort!
Und ihr, Banater Schwaben, stark und fromm!
Die ihr vom Schicksal weit getrieben streiftet
Und Bessarabiens Steppe urbar machtet!
Ihr deutsche Stämme alle dieses Reichs,
'Wir sind e i n Volk und einig wolln wir handeln!“,²⁷⁹

Als in Hermannstadt 1921 die Ära Leo Bauer zu Ende ging, war man davon überzeugt, dass nur aus Czernowitz eine Rettung kommen konnte. Die Hermannstädter Spielzeit 1922-1923²⁸⁰ wurde von Popp geleitet; sein Stellvertreter vor Ort war Willy Stadler. Mit einer Theaterzeitschrift „Die Bühne“, die Ernst Jekelius, der Theaterkritiker des „Siebenbürgisch Deutschen Tagblattes“, vom 23. September 1922 bis zum 25. März 1923 herausgab²⁸¹, sollte die Breitenwirkung des Hermannstädter Theaters verstärkt, die landesweite Beachtung der Theaterunion Hermannstadt-Czernowitz gesichert werden. Popp, der im Frühjahr 1923 gezwungen worden war, in Czernowitz das Handtuch zu werfen, vermochte die hochgesteckten Erwartungen nicht zu erfüllen, weil er in ganz Rumänien als Ausländer und Rumänenfeind verleumdet und angegriffen wurde.

Czernowitz hat dennoch die Bemühungen nicht unterlassen, durch den Ausbau des Bühnenbetriebs Zeichen zu setzen und die Kontinuität der regionalen deutschen Theatertradition zu gewährleisten. Zunächst war die städtische Bühne, wie vor 1918, als sogar Städte wie Lemberg, Odessa oder Jassy Ziel der Gastspiele aus Czernowitz waren, eifrig bestrebt, Kontakte zu den kleineren Stadtsiedlungen der Bukowina herzustellen oder fortzuführen. Es gab gleich zu Beginn der Spielzeit von Wilhelm Popp im Herbst 1920 Gastspiele in Radautz, die in den nachfolgenden Jahren fortgesetzt wurden²⁸². Auch in Suczawa und Kimpolung, dann auch in der rumänischen Landeshauptstadt Bukarest wurde gastiert. Mit solchen Ausfahrten sollten nicht nur finanzielle Erfolge erzielt werden; man beabsichtigte auch, die Schauspieltätigkeit in städtischen Zentren anzuregen.

²⁷⁷ Jg. 14, Nr. 217, 5.11.1921, S. 1.

²⁷⁸ Auch das Deutsche Landestheater in Rumänien wurde im Jahre 1933 mit einer Tell-Aufführung eröffnet.

²⁷⁹ In: Deutsche Tagespost, Jg. 14, Nr. 214, 24.9.1921, S. 1.

²⁸⁰ Vom 23. September 1922 bis zum 25. März 1923; siehe dazu auch: LINDER, Hans: Das deutschsprachige Theater in Rumänien zwischen den zwei Weltkriegen, a.a.O., Kap. „Das Hermannstädter Theater während der Direktionszeit von Wilhelm Popp“, S. 9 ff.

²⁸¹ Dazu: Publicațiile periodice românești (ziare, gazete, reviste). Bukarest (Editura Academiei) 1987, Bd. III Catalog alfabetic 1919-1924, S. 92 (dort Nummer 286).

²⁸² Dazu: Gastspiel in Radautz. In: Czernowitzer Allgemeine Zeitung, Jg. 17, Nr. 954, 31.10.1920, S. 5 (u.a. wurde am 7. November Lessings „Emilia Galotti“ aufgeführt).

In Czernowitz selbst gab es verschiedene Versuche, das Theaterleben in deutscher Sprache zu differenzieren und auszuweiten. Am 14. November 1920 wurden im Saal des Musikvereins die sogenannten Kammerspiele eröffnet, die von den Schauspielern des Poppischen Ensembles bestritten wurden. Ein Jahr später wurde im Stadtrat und bei der städtischen Theaterkommission darüber beraten, wie der Spielplan der Kammerspiele auszusehen habe. Neben Einaktern sollten auch wichtige klassische und moderne Stücke aufgeführt werden; dem Umstand, daß gerade das Sprechtheater in Czernowitz weniger gute Darsteller und Darstellerinnen vorzuweisen hatte, sollte durch Aufführungen mit geringem Personalaufwand Rechnung getragen werden. Weil die deutsche Presse in Czernowitz moniert hatte, dass der Vorgänger Wilhelm Popp, Paul Guttman, wenige moderne Stücke ins Programm aufgenommen hatte, wurden die Kammerspiele zur Experimentierbühne für Wedekind, Strindberg, Schnitzler u.a.²⁸³

Die Kammerspiele ergänzten den normalen Theaterbetrieb des Stadttheaters. Ähnliches gilt für das Sommertheater. Wenn vor 1918 in Czernowitz nicht mehr als eine Winterspielzeit möglich erschien, wurde im Juni 1921 „Die Eröffnung des Sommertheaters“ bekanntgegeben: „Ein Ereignis in der Geschichte des Czernowitzer Theaters, an dem man nicht achtlos vorübergehen kann. Denn es ist das erste Mal, daß wir ein großstädtisches Sommertheater kennenlernen“²⁸⁴. Dem Publikum werden in der Sommerspielzeit ausschließlich Operetten geboten, die von Gästen aus Berlin präsentiert wurden.

Kammerspiele und Sommertheater, ebenso die Tournées nach Bukarest und in die Kleinstädte der Bukowina waren Versuche, den im Krieg in Mitleidenschaft gezogenen Theaterbetrieb auf- und auszubauen und gleichzeitig Mittel und Möglichkeiten der Eigenfinanzierung zu finden.

Die Stadt Czernowitz war zwar bereit, dabei mitzuhelfen, doch vieles im kommunalen Bereich geschah einzig und allein aufgrund von Vereinsinitiativen. Schon am 9. April 1921 war der Czernowitzer Theaterverein geschaffen worden, der „ein Kulturverein ist, der die Pflege und den Schutz der deutschen Schauspielkunst in Czernowitz zur Aufgabe hat“²⁸⁵ und zu dessen Obmann der Parlamentsabgeordnete Dr. Wilhelm Kohlruf gewählt wurde. Am 3. September 1921 konnte ein erstes Konzert veranstaltet werden, das Mittel für die Erweiterung der Bühne des Musikvereins einbringen sollte. Am 3. Dezember konnte die erweiterte Bühne, für die man 800.000 Lei investiert hatte, mit Puccinis „Madame Butterfly“ eingeweiht werden. Bis 1930, als der Theaterverein mit eigenen Aufführungen das Fehlen einer Berufsbühne zu ersetzen trachtete, galt die Tätigkeit des engagierten Vereins vor allem der Förderung von Berufstheatern. Wilhelm Popp erfreute sich dieser Unterstützung, ohne die sowohl im Januar 1922 als auch im Dezember des gleichen Jahres und von Januar bis März 1923 keine deutschen Aufführungen in Czernowitz möglich gewesen wären.

Alle diese Initiativen wurden durch die eingangs erwähnten politischen Unruhen zunichte gemacht. Es ging 1921 und danach nicht nur darum, die Theatertruppe von Popp zu boykottieren; es war in erster Linie beabsichtigt, die populären Maßnahmen zur Verbesserung und zur Ausweitung deutscher Schauspielkunst zu verhindern. Wilhelm Popp

²⁸³ Am 26. Dezember 1920 fand die erste Wedekind-Aufführung in Czernowitz statt; über die „Erdgeist“-Premiere schrieb Adolf Wallstein (Theater. In: Czernowitzer Allgemeine Zeitung, Jg. 17, Nr. 1001, 29.12.1920, S. 2-3).

²⁸⁴ Die Eröffnung des Sommertheaters. In: Czernowitzer Allgemeine Zeitung, Jg. 18, Nr. 1.126, 7.6.1921, S. 3.

²⁸⁵ Czernowitzer Theaterverein. In: Czernowitzer Allgemeine Zeitung, Jg. 18, Nr. 1.087, 17.4.1921, S.2.

galt den rumänischen Politikern - und ihrem Instrument, der aufgeputzten Studentenschaft - als Ziel aller Angriffe, weil man durch ihn die Institution „deutsches Theater“ zerschlagen wollte, was auch gelang.

Eine Konkurrenz professioneller Art erwuchs Wilhelm Popp in der sogenannten Kleinbühne, welche am 7. Januar 1921 als Variété-Theater geschaffen wurde. Obwohl oder vielleicht gerade weil an dieser von Direktor Wartenberg geleiteten Show-Bühne auch Mitglieder des Stadttheaters mitwirkten, außerdem Artisten aus Westeuropa, war das Unternehmen ein Publikumsmagnet. Die erste Spielzeit war ein großer Erfolg; das Kolosseum konnte renoviert und ausgebaut werden²⁸⁶. Doch wurde diesem Unternehmen zunehmend weniger Aufmerksamkeit geschenkt, und während der Theaterunruhen scheint auch die Kleinkunstabühne mit ihren Aufführungen klammheimlich eingestellt worden zu sein.

Wenn man berücksichtigt, daß zu diesen Theaterinitiativen die zahlreichen Gastspiele rumänischer, ukrainischer und jüdischer Truppen hinzukommen, kann man die Intensität dramatischer Darbietungen in Czernowitz zu Beginn der zwanziger Jahre bewundern. Im Rahmen dieser Tätigkeit dominierte das deutsche Theater wie vor 1918. Es konnte dies zum Teil aufgrund seiner vorzüglichen organisatorischen Infrastruktur und seiner Flexibilität, die es zuließ, neue Chancen zielstrebig zu nutzen. Es vermochte so tätig zu sein, weil nicht nur die Deutschen und Juden dieses Stadttheater unterstützten, sondern ebenso auch die anderen ethnischen Gruppen. Ein Modell der Vorkriegszeit war noch immer attraktiv genug: der Sog der Stars, die aus der ehemaligen Kaiserstadt Wien anreisten. Paul Guttman gelang es kurz nach Kriegsende noch nicht, da anzuknüpfen, wo Martin Klein und Marius Faber aufgehört hatten. Bei Wilhelm Popp, der seine Kontakte im österreichisch-deutschen Raum beibehielt, kamen die großen Einzeldarsteller wieder in die ehemalige altösterreichische Provinz. Im Februar 1921 war Wilhelm Klitsch vom Deutschen Volkstheater in Wien in Czernowitz, trug Balladen von Schiller und Goethe vor und trat in Sternheims „Die Marquise von Arzis“ auf. Karl Melzer vom Theater an der Wien und Hedwig von Debicka waren im gleichen Monat wie Klitsch Gäste des Stadttheaters. Die Spielzeit 1921-1922 sollte mit dem Gastspiel von Alexander Moissi einen absoluten Höhepunkt bringen. Folgerichtig ist gerade dieses Gastspiel zum Anlaß für kompromißlose Attacken auf das deutsche Stadttheater geworden, obwohl der Künstler Moissi in rumänischen Kulturzentren wie Bukarest und Jassy Erfolge erzielt hatte und auch in den späten zwanziger Jahren nach Rumänien kommen konnte.

Nach dem Eklat um Moissi hörten die Gastspiele Wiener Theatergrößen keineswegs auf. Im März 1922 gastierte der Burgtheaterschauspieler Albert Heine in Czernowitz, auch Max Pallenberg kam wieder in die Bukowina und Ida Roland wurde im April vom Czernowitzer Publikum gefeiert. Diesem nützte es allerdings wenig, dass man ebenso die rumänische Sängerin Aca de Barbu bewunderte, dass Leonard mit seiner Operettengesellschaft im Herbst 1922 große Anerkennung fand und als Solist auch bei den deutschen Operettenaufführungen des Popp-Ensembles mitwirken sollte: als die deutsche Spielzeit im Dezember bevorstand, wurde ihr - wie erwähnt - mit allen Mitteln der Zugang zum Stadttheater verwehrt.

Auf der Anwesenheit von Stars beruhte das Erfolgsrezept des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts. Wilhelm Popp machte in Czernowitz die Probe aufs Exempel und hätte Recht behalten, wenn nicht die ideologische Belastung eine freie Entfaltung künstlerischer Mittel

²⁸⁶ Die Kleinkunstabühne. In: Czernowitzer Allgemeine Zeitung, Jg. 18, Nr. 1.205, 15.9.1921, S. 3.

und Strategien verhindert hätte. Mit dem Ende der Spielzeit 1922-1923 hatte das deutsche Theater in Czernowitz nur noch Gastrecht; es durfte sich immer seltener zeigen. Die Initiative einer deutschen Theaterspielzeit für ganz Rumänien wurde vom deutschen Kulturamt in Hermannstadt unternommen. Sie ist vor allem Dr. Richard Csaki zu danken, der bis 1932, als das Kulturamt aufgelöst wurde, an die Durchführbarkeit eines landesweiten deutschsprachigen Theaterbetriebs glaubte. Weil jedoch in den Jahren nach 1923 auch die Gastspiele ausländischer Truppen zunehmend behindert wurden, hat der Deutsche Theaterverein in Czernowitz sich bemüht, die Lücke auszufüllen, die durch das Fehlen einer regelmäßigen Tätigkeit eines deutschen Stadttheaters entstanden war. Es war dabei kein Trost, dass vom Rumänischen Nationaltheater in Czernowitz, das nun die Minderheitentheater klar dominierte, schon im Jahre 1923 gemeldet wurde, dass es beim Publikum wenig Gegenliebe vorfinde²⁸⁷. Eine erfolgversprechende Entwicklung war - aufgrund einer unduldsamen Nationalitätenpolitik - 1923 endgültig abgebrochen worden.

b. Das Gebäude des Stadttheaters stand von 1918-1923 allen Theatern zur Verfügung, die in Czernowitz auftraten. Dabei gelang es nicht, eine Planung vorzunehmen, welche die Dauer der jeweiligen Gastspiele geregelt hätte. So war es möglich, dass die rumänischen Truppen den regelmäßigen Spielbetrieb der Minderheitentheater unterbrachen, was oft ohne Vorankündigung geschah. Als 1922 eine Absprache getroffen worden war, dass je eine halbe Spielzeit das Ensemble Leonard bzw. Popp, das heißt das rumänische und das deutsche Theater, auftreten sollten, ging dies zwar in der ersten Spielzeithälfte gut, danach verbot der Präfekt die deutschen Vorstellungen im Stadttheater, bevor sie am 12. Dezember 1922 begonnen hatten. Wie schon nach dem Skandal im Dezember 1921 mußten die deutschen Schauspieler in den Saal des Musikvereins ausweichen. Auch den anderen nicht-rumänischen Truppen erging es so. Allerdings standen nicht nur das Stadttheater und der im Oktober 1921 gründlich umgebaute und erweiterte Saal des Musikvereins²⁸⁸ für Aufführungen zur Verfügung, sondern ebenso das Kolosseum, wo die Kleinkunstbühne, das Revuetheater, untergebracht war, ebenso der Pavillon des jüdischen Theaters. Die einzelnen Vereine konnten außerdem in den verschiedenen Kulturstätten, im Deutschen oder im Polnischen Haus usw. Aufführungen veranstalten. Diese Vielfalt von vielsprachigen Darbietungen und von diversen Standorten für Berufs- und Laienaufführungen gehört zu einer Steigerung, die erst nach 1923 voll zum Tragen kam, das heißt zu dem Zeitpunkt, als ein kontinuierliches deutsches Berufstheater in Czernowitz nicht mehr möglich war.

c. Über die beiden letzten deutschen Theaterdirektoren Guttman und Popp ist schon die Rede gewesen. Beide hatten kaum Möglichkeiten, Gastspiele außerhalb der näheren Umgebung durchzuführen, und deshalb waren ihre Ansprechpartner in Radautz, Suczawa und in der rumänischen Landeshauptstadt Bukarest anzutreffen. Daß Popp 1922-23 auch in Hermannstadt und Kronstadt spielen ließ, gehörte zu den provinzüberschreitenden Versuchen.

In seinem „Offenen Brief an Paul Guttman“²⁸⁹ teilt Albert Maurüber mit, dass unter der Direktion Guttman elf Operetten in insgesamt 73 Vorstellungen, fünf Posen in

²⁸⁷ Was ist mit dem Nationaltheater in Czernowitz? In: Czernowitzer Allgemeine Zeitung, Jg. 20, Nr. 1.828, 10.11.1923, S. 3.

²⁸⁸ Dazu KOHLRUB, Wilhelm: Der Bau der zweiten Bühne. In: Czernowitzer Allgemeine Zeitung, Jg. 18, Nr. 1236, 23.10.1921, S. 3.

²⁸⁹ Siehe MAURÜBER, Albert: in: Der Nerv 1 (1919), Nr. 1, S. 14-15; über diese Zeitschrift siehe: CORBEA-HOIŞIE, Andrei: Kulturlandschaft Bukowina. Über die konstitutiven Prozesse des deutschsprachigen Czernowitzer Kulturfeldes nach 1918. In: KAINDL-Archiv, 1992, Nr. 11/3 N.F., S. 107-121.

insgesamt 19 Vorstellungen und neun Schauspiele in insgesamt 31 Vorstellungen gezeigt worden waren. Er fordert Guttman auf, Autoren wie Shakespeare, Schiller, Wedekind zu spielen, weil nur diese dem Geschmack des Czernowitzer Publikums entsprächen. Den Versuch, einheimische Bühnenliteratur zu unterstützen, lehnt „Der Nerv“ vehement ab, denn Viktor Hartberg Stück „Ernst Wörle“ soll ein „Machwerk“ gewesen sein, und Maurübers Schlussfolgerung ist dementsprechend unmissverständlich: „Zusammenfassend darf gesagt werden: daß alle ihre Möglichstes taten, den Rahmen zu wahren. Und dieser Rahmen ist der größte Schmarrn, der jemals als Todgeburt auf einer deutschen Schmiere zur Welt gekommen ist.“²⁹⁰

Ob diese Kritik Früchte getragen hat oder ob es Guttman erst in seiner zweiten Spielzeit möglich war, bessere Inszenierungen vorzubereiten, kann heute nicht mehr festgestellt werden. Sicher ist, dass er am 20. November 1919 seine Spielzeit mit einer sehr erfolgreichen Einstudierung der „Rose von Stambul“ begann²⁹¹, danach „Hoheit tanzt Walzer“²⁹², „Der Nachtfalter“ von Oskar Strauss²⁹³ auf die Bühne brachte, beim Sprechtheater Grillparzers „Ahnfrau“²⁹⁴ vorbereitete, Hauptmanns „Fuhrmann Henschel“²⁹⁵, Anzengrubers „Meineidbauer“²⁹⁶, das waren durchaus Stücke, die sich auf den Wiener Bühnen und in der Doppelmonarchie behauptet hatten. Außerdem kann es sein, daß Guttman auch die regionalen Besonderheiten im Auge hatte, als er Stücke von Jenő-Heltay und von Maxim Gorki aufführen ließ und so Autoren beachtete, die aus Südost- oder Osteuropa stammten²⁹⁷; auch ein scharfzüngiger Widersacher wie Maurüber hätte - falls seine Zeitschrift noch existiert hätte - Guttman im zweiten Spieljahr keine schlechte Repertoirepolitik vorwerfen können.

Popp hat sich von Anfang an um die klassische deutsche Bühnenliteratur Verdienste erworben und auch dafür gesorgt, dass die Literaturavantgarde in seinen Spielplänen nicht zu kurz kam. In seinem ersten Jahr in Czernowitz ließ er Wedekinds „Erdgeist“ und „Schloß Wetterstein“ aufführen²⁹⁸, ebenso Schnitzlers „Reigen“²⁹⁹, mit dem Gastspiele in Radautz und Suczawa stattfanden. Lessings „Minna von Barnhelm“ wurde Anfang Januar 1921 aufgeführt³⁰⁰, Sudermanns „Die Raschhoffs“ erzielten wenig später Erfolge³⁰¹. Ibsen war in Pops Programm gut vertreten („Der Volksfeind“ im Januar, „Die Gespenster“ im Dezember 1921³⁰²); auch Tolstoi („Der lebende Leichnam“) und Shakespeare („Othello“) wurden einstudiert. Dies zeigt nur, wie zielstrebig Popp sein Repertoire gestaltete. Wenn er

²⁹⁰ MAURÜBER, Albert: Theater. Uraufführung: Ernst Wörle. In: Der Nerv 1 (1919), Nr. 7, S. 72.

²⁹¹ Dazu in: Czernowitzer Morgenzeitung, Jg. 2, Nr. 473, 2.12.1919, S. 3.

²⁹² Ebenda, Nr. 477, 5.12.1919, S. 3.

²⁹³ Ebenda, Nr. 485, 16.12.1919, S. 3.

²⁹⁴ Ebenda, Nr. 478, 6.12.1919, S. 3.

²⁹⁵ In: Czernowitzer Morgenpost, Jg. 3, Nr. 502, 11.1.1920, S. 3.

²⁹⁶ Ebenda, Jg. 3, Nr. 522, 8.2.1920, S. 3.

²⁹⁷ Von Heltai wurde das Lustspiel „Die Steinermdädeln“ gezeigt (in: Czernowitzer Morgenpost, Jg. 3, Nr. 499, 4.1.1920, S. 2), von Gorki das Drama „Nachtsyl“ (in: Czernowitzer Morgenpost, Jg. 3, Nr. 571, 7.4.1920, S. 3).

²⁹⁸ Dazu: Erdgeist. In: Vorwärts, Jg. 2, 30.12.1920, S. 3; F.H.: Schloß Wetterstein. In: Vorwärts, Jg. 3, 11.5.1921, S. 3.

²⁹⁹ In: Vorwärts, Jg. 3, 20.5.1921, S. 3.

³⁰⁰ Dazu HERZBERG-CORMONS: Minna von Barnhelm. In: Deutsche Volkszeitung, Jg. 4, Nr. 114, 5.1.1921, S. 3.

³⁰¹ L. R.(RĂDĂCEANU, LOTHAR) in: Vorwärts, Jg. 3, 5.3.1921, S. 3.

³⁰² HERZBERG-CORMONS, Ein Volksfeind. In: Deutsche Volkszeitung, Jg. 4, Nr. 115, 22.1.1921, S. 3; in: Vorwärts, Jg. 3, 18.1.1921, S. 3.

auch einen rumänischen Dramatiker berücksichtigte, Victor Eftimiu, dessen „Akim“ auf dem Spielplan stand, dann ist ersichtlich, daß der Theaterdirektor sein Publikum nicht nur unter den Deutschen suchte und daß er dem Staatsvolk entgegenzukommen trachtete. Dies bedeutete keinen Verzicht auf die leichte Muse, denn „Die Rose von Stambul“³⁰³ wurde ebenso aufgeführt wie „Der Zigeunerbaron“³⁰⁴ oder Kálmáns „Hollandweibchen“³⁰⁵. Das Czernowitzer Publikum dankte für diese bunte Mischung und für die guten Vorstellungen, die zum Teil von namhaften Gästen bestritten werden konnten: Wilhelm Klitsch vom Deutschen Volkstheater in Wien war als Gast in Czernowitz und trat am 1. Februar 1921 in Sternheims „Die Marquise von Arcis“ auf³⁰⁶; etwas später war der Rezipient Klitsch mit Balladen von Goethe und Schiller und mit Fragmenten aus Heines „Harzreise“ zu hören. Nach ihm kamen Karl Melzer und Hedwig von Debicka vom Theater an der Wien, Werner Kahle vom Deutschen Volkstheater in Wien und schließlich Alexander Moissi, dessen Gastspiel schon erwähnt wurde. Diese Sondervorstellungen waren für das Publikum ein Gewinn; sie zeigten auch, daß man in Wien die Bedeutung des Czernowitzer Theaters noch immer zu würdigen mußte.

Nach 1923 konnten zunächst nur von außen Initiativen gestartet werden. Richard Csaki, der Leiter des Kulturamtes des Verbandes der Deutschen in Großrumänien, hatte im Herbst 1923 die alleinige Konzession für alle deutschen Theatergastspiele im Land erhalten. Mit einer Wiener Operettengesellschaft unter der Leitung von Paul Sundt und mit einer Berliner Schauspielgesellschaft unter Leitung von Werner Lenz wurden Gastspiele in allen von Deutschen bewohnten Provinzen Rumäniens unternommen. Selbstverständlich kam auch Czernowitz in den Genuß dieser Gastspiele³⁰⁷; dies war bis 1927 möglich. Damals wurden von Bukarest aus neue gesetzliche Maßnahmen ergriffen, um das Auftreten ausländischer Künstler in Rumänien zu verhindern. In Czernowitz wurde eine Künstleragentur „Carmen Sylva“ aktiv, deren Leiter Max Meth viel Engagement bewies³⁰⁸. Meth gelang es, alle deutschen Theaterensembles, die nach Südosten unterwegs waren, auch nach Czernowitz zu verpflichten. Herausragend waren die Gastspiele des Deutschen Volkstheaters Wien und des Wiener Burgtheaters.

Der Direktor des Deutschen Volkstheaters, Rudolf Beer, war im Dezember 1927 in Czernowitz, wo er in einem Interview aussagte, dass ein Tausch geplant sei: ein rumänisches Theater solle in Wien auftreten, das Deutsche Volkstheater in Rumänien. Was Beer in Czernowitz zeigen wollte, resümierte er kurz:

„Wir wollen (...) die letzten Neuheiten, und zwar nicht nur solche, die sich auf reiner Unterhaltungsbasis bewegen und die große Aufgabe für

³⁰³ In: Czernowitzer Morgenzeitung, Jg. 3, 1920, Nr. 730, 4.11.1920, S. 3.

³⁰⁴ In: Czernowitzer Morgenzeitung, Jg. 3, Nr. 719, 20.10.1920, S. 3.

³⁰⁵ In: Czernowitzer Morgenzeitung, Jg. 3, Nr. 745, 23.11.1920, S. 3.

³⁰⁶ Gastspiel Willi Klitsch. In: Czernowitzer Allgemeine Zeitung, Jg. 18, Nr. 1023, 29.1.1921, S. 3.

³⁰⁷ Es mag genügen, hier darauf hinzuweisen, dass die Spielpläne dieser Wandruppen dem Zufall überlassen waren (es war sehr schwierig, Künstler zu verpflichten, und noch schwerer, die Zustimmung der rumänischen Behörden für solche Tourneen zu erhalten). Wenn wir einen Blick auf Paul Sundts Programm werfen, das im Jahre 1925 auch in Czernowitz gezeigt wurde, stellen wir fest, dass es altbekannte Operetten waren, die hier wiederholt wurden: „Zigeunerliebe“, „Tanz ins Glück“, „Der Zigeunerbaron“, „Casanovas letztes Abenteuer“. Von der Qualität her scheint die Berliner Truppe von Lenz besser gewesen zu sein, wie dies die Theaterkritiken aus Czernowitz, Hermannstadt und Temeswar belegen.

³⁰⁸ Dazu: Drozdowski, Georg schreibt über das Theater in Czernowitz. In: Der Südostdeutsche, Jg. 26, Nr. 23, 1.12.1975, S. 5.

jedes Theater sind, aber auch gewisse Erscheinungen der Literatur, die prägnantesten, ins Auge springendsten, so Pirandello und Kaiser, schließlich auch spezifisch österreichische Klassiker (Grillparzer), dann Schiller bringen“³⁰⁹.

Das Gastspiel des Deutschen Volkstheaters fand 1928 statt. Danach folgte das Operettenensemble Kowalewsky mit den Stars Ida Rußka und Betty Fischer³¹⁰. Die ganz großen Erlebnisse gab es in den Jahren der Weltwirtschaftskrise von 1930 und 1931. Zunächst kam das Wiener Burgtheater mit Raoul Aslan, der auch im Jahre 1922 in Czernowitz aufgetreten war³¹¹. In Czernowitz wurden die Gäste auch im Rumänischen Nationaltheater empfangen, wo Direktor Bacinski mit Aslan und seinen Kollegen Höflichkeitsfloskeln wechselte. Aslan sagte unter anderem: „Über alle Grenzpfähle hinweg reichen wir Ihnen in Brüderlichkeit und Kameradschaft die Hand und versichern Sie unserer größten Hochachtung und Liebe. Wir Künstler bilden alle zusammen die große Armee des Geistes.“³¹² Die Gäste durften allerdings nur im Musikvereinssaal auftreten. Gespielt wurden Klabunds „XYZ“, Schnitzlers „Paracelsus“, Hofmannsthal „Tor und Tod“, Hauptmanns „Gabriel Schillings Flucht“ und Shaws „Liebhaber“, und der Erfolg bei allen Publikumsschichten war aufsehenerregend.

„Am 21. Februar bis in den letzten Winkel vollbesetztes Haus (Musikvereinssaal) tout Czernowitz war erschienen. Natürlich das deutsche und das jüdische. Man konnte Katalog lesen. Es war wie in den alten Zeiten des alten Stadttheaters, wo jeder jeden kannte. Heute ist dies nicht mehr so einfach“³¹³,

erfuhr man, und das wiederholte sich bei allen Vorstellungen des Burgtheaters im Herbst 1930 und im Februar 1931.

Ob der deutsch-rumänische Ausgleich sich auf diesem Gebiet andeutete? Das Rumänische Nationaltheater in Czernowitz führte im April Goethes „Iphigenie“ auf, deren Übersetzung der Germanist Virgil Tempeanu besorgt hatte³¹⁴. Dann war wieder das deutsche Theater am Zug: das Josefstädter Theater, Max Reinhardts Bühne, die eine Reise durch Deutschland, die Tschechoslowakei, Jugoslawien und Rumänien antrat. Paula Wessely, Attila Hörbiger, Hans Thimig waren in Czernowitz zu sehen, zuletzt in Birabeaus Lustspiel „Die kleine Sünde“. Schlussfolgernd schrieb der Chronist:

„Das Gastspiel Reinhardt schloß mit einem großen künstlerischen Erfolg, dem der materielle nicht nachstehen dürfte. Wenn wir bei diesem Anlaß einen Wunsch äußern dürften, so ist es der: Das nächste Gastspiel soll eine

³⁰⁹ Das moderne Theater. Gespräch mit Direktor Dr. Rudolf Beer. In: Czernowitzer Allgemeine Zeitung, Jg. 24, Nr. 6838, 9.12.1927, S. 3-4.

³¹⁰ Dazu u.a. SCHWARTZ, Arnold/ FISCHER, Betty. In: Czernowitzer Allgemeine Zeitung, Jg. 26, Nr. 7448, 31.12.1929, S. 2-3; G.D. (DROZDOWSKI, Georg): Wiener Operettenensemble. Hotel Stadt Lemberg von Jean Gilbert. In: Czernowitzer Allgemeine Zeitung, Jg. 27, Nr. 7458, 14.1.1929, S. 6.

³¹¹ Siehe ASLAN, Raoul: Mein Gastspiel in Czernowitz. In: Czernowitzer Allgemeine Zeitung, Jg. 27, Nr. 7485, 15.2.1930, S. 2-3; F.A.: Wie ich zum Burgtheater kam. Die Mitglieder des Ensembles erzählen. In: ebenda, Nr. 7492, 23.2.1930, S. 3.

³¹² Burgtheaterensemble im Nationaltheater. In: Czernowitzer Allgemeine Zeitung, Jg. 27, Nr. 7495, 27.2.1930, S. 3.

³¹³ M.E.: Gastspiel des Wiener Burgtheater im Musikvereinssaale. In: Ostjüdische Zeitung, Jg. 12, Nr. 1329, 23.2.1931, S. 4.

³¹⁴ F.: Iphigenie. In: Czernowitzer Morgenpost, Jg. 13, Nr. 3492, 2.4.1930, S. 6.

bessere Auswahl der aufzuführenden Stücke und billigere Eintrittspreise bringen”³¹⁵.

1931 war nicht nur das Burgtheater in Czernowitz, sondern ebenso Conrad Veidt, der in Alfred Savoirs Stück „Er“ auftrat³¹⁶, und nach ihm kam 1932 Alexander Moissi, der in „Jedermann“ vors Publikum trat³¹⁷. Das waren jeweils Höhepunkte deutschen Theaters in der Bukowina, die jedoch von kurzer Dauer bleiben mussten - Ausländern war es untersagt, länger als zwei Wochen auf Tournee in Rumänien zu verweilen - und die nicht mehr als das passive Mitwirken der Einheimischen voraussetzen konnten. 1933 brachte die Initiative des Siebenbürger Sachsen Gust Ongyerth eine Wende für die deutsche Bühnenkunst in Rumänien. Das Deutsche Landestheater mit Sitz in Hermannstadt wurde gegründet, dem Künstler aus Siebenbürgen, dem Banat und der Bukowina angehörten (Theodor Nastasi und Marianne Vincent aus Czernowitz waren Leistungsträger dieser Landesbühne). Bei den jährlichen Gastspielen wurde auch Czernowitz besucht; an eine Kontinuität wie vor 1918 war allerdings nicht mehr zu denken, und in Siebenbürgen und im Banat lagen die wichtigsten Schwerpunkte des Landestheaters, weil dort Schule, Kirche und andere Kulturfaktoren, dazu eine größere aufnahmebereite Zuschauermenge zur Verfügung standen als in der Bukowina.

Die Eigeninitiativen der Czernowitzer sind zum Teil bis heute wenig bekannt. Was die Kleinkunstbühne geleistet hat, in der Revue, Tanztheater und Lustspiele auf dem Programm standen, ist aufgrund der bisher zugänglichen Quellen nicht festzustellen. Sicher ist, daß von 1921 bis 1923 auch Schauspieler des Ensembles Popp mitwirkten. Einprägsamer waren die Aufführungen der Kammerspiele des Czernowitzer Theatervereins. Während der Amtszeit von Direktor Popp waren diese Kammerspiele eine Experimentierbühne des „großen“ Theaters. Im Jahre 1930 ist es der Initiative von Georg Drozdowski zu verdanken gewesen, daß die Traditionen der Jahre 1921-1923 wiederbelebt wurden. Es kam zu bis zu zehn Aufführungen pro Jahr, doch ist nach 1932 nichts mehr über solche Inszenierungen zu erfahren. Drozdowski selbst hat sich nur an Anekdotisches erinnert³¹⁸. Vor dem programmatischen Beginn, der mit Leonhard Franks „Karl und Anna“ hätte gemacht werden sollen, gab es im Juni 1930 die Premiere von Edward Carpenters Komödie „Vater sein dagegen sehr“³¹⁹. Lydia Semaka, eine Czernowitzer Berufsschauspielerin, trat in dem Stück auf, außerdem Else Brodowska und Georg Drozdowski. Im November wurde „Karl und Anna“ aufgeführt, und die Kritik meinte dazu: „Im allgemeinen ein gelungener Abend, der nach jeder Richtung hin befriedigte und mit Dankbarkeit aufgenommen wurde“³²⁰. Else Brodowska führte auch Regie, als die fünfte Aufführung der Kammerspiele mit Siegfried Geyers „Kleine Komödie“ stattfand, in der Ilse Dubensky und Georg Drozdowski so glänzten, dass man vernahm: „Es ist verwunderlich, dass diese zwei jungen Leute die Kunst nicht zu ihrem Beruf gemacht haben“³²¹. Das konnte damit zusammenhängen, dass deutsches

³¹⁵ Reinhardtgastspiel. Abschluß der Gastspiele. In: Czernowitzer Morgenpost, Jg. 13, Nr. 3650, 23.10.1930, S. 4 (vorher: Das Reinhardt-Gastspiel. In: Czernowitzer Morgenpost, Jg. 13, Nr. 3650, 23.10.1930, S. 4).

³¹⁶ M.E.: „Er“. Zum Gastspiel Conrad Veidt. In: Ostjüdische Zeitung, Jg. 12, Nr. 1551, 22.11.1931, S. 3.

³¹⁷ Gastspiel Moissi. In: Ostjüdische Zeitung, Jg. 13, Nr. 1579, 23.2.1932, S. 4.

³¹⁸ Siehe DROZDOWSKI, Georg: Damals in Czernowitz und rundum, wie Anm. 2, S. 132 ff.

³¹⁹ In: Czernowitzer Morgenblatt, Jg. 13, Nr. 3550, 22.6.1930, S. 6.

³²⁰ M. K. (Martha Kern): Kammerspiele des Czernowitzer Theatervereins. In: Czernowitzer Morgenblatt, Jg. 13, Nr. 3663, 7.11.1930, S. 4.

³²¹ Kammerspiele des Czernowitzer Theatervereins. In: Ostjüdische Zeitung, Jg. 12, Nr. 1454, 19.12.1930, S. 4.

Theater kein Brotberuf mehr zu sein vermochte und dass die Darsteller ihre Heimatstadt damals nicht verlassen wollten.

Zu den Versuchen, ein Laientheater zu etablieren, trug auch die Bukowiner Provinz bei. Dort hatte zum Beispiel in Illischestie der Jugendverein seit 1922 Stücke des beliebten Mundartdichters Heinrich Kipper einstudiert. Der größte Erfolg war dem Schwank „Der Dickvetter als Hexenmeister“ beschieden, das in verschiedenen Orten der Bukowina aufgeführt wurde³²².

Zu den deutschen Diletantenaufführungen kamen die jüdischen hinzu. Bis heute ist die Tätigkeit des Jüdischen Pavillontheaters nicht erforscht. Seit 1921 fanden dort Aufführungen in jiddischer Sprache statt, die vorwiegend von Gastdarstellern dargeboten wurden. Dem Direktor des Pavillontheaters Reisch ist zunächst vorgeworfen worden, dass er zu wenig anspruchsvolle Stücke ins Programm aufgenommen hat. Durch die Verpflichtung jiddischer Künstler aus Wilna und Warschau gelang es Reisch, im Laufe der Jahre ein Repertoire aufzustellen, das höheren Ansprüchen standhielt, wie ihm dies die Kritiker, auch der sehr skeptische Siegfried Hessing, bestätigten³²³. Die Zehnjahresfeier des Pavillontheaters wurde 1931 zum Triumph für den Initiator und Leiter der Bühne³²⁴. Die Beziehungen zwischen diesem Theater, dem deutschen Theaterverein und der Kleinkunsthöhle mußten noch erforscht werden.

Bei den rumänischen Gastspielen war das Repertoire oft dem der deutschen Ensembles angeglichen. Avram Nicolau brachte im Oktober 1919 Operetten auf die Bühne, von Lehárs „Wo die Lerche singt“, Kálmáns „Faschingsfee“ und „Csardasfürstin“ bis zu Eyslers „Der fidele Geiger“, Oskar Strauss' „Die Ballnacht“ waren durchwegs Werke zu hören, die in Wien Heimatrecht besaßen³²⁵. Die Beziehungen zum Rumänischen Nationaltheater, das seit 1924 in Czernowitz residierte, waren in der Praxis schwieriger. Ob und wie auch dort deutsche Dramatiker rezipiert wurden, muß ebenfalls im Einzelnen noch untersucht werden. Fest steht, daß sowohl das jüdische als auch das rumänische Theater Anregungen vom deutschen erhielten, daß sie die dem Publikum bekannten Traditionen weiterführen mußten, wenn sie auf eine Wirkung vor Ort abzielten.

d. Die Repertoirefragen sind diesmal bei Punkt c. schon angesprochen worden. Was auffällt, ist in dieser Periode die große Zahl der vielsprachigen Periodika, in denen Theaterfragen erörtert werden; in den Anmerkungen sind einige dieser Publikationen erwähnt worden. Eine eigene Theaterpublikation wie in Siebenbürgen gab es in der Bukowina nicht, doch hat Albert Maurüber sowohl in seiner Zeitschrift „Der Nerv“ (1919) als auch in dem Periodikum „Die Gemeinschaft“ (1928-1930) recht viel über Theater publiziert, in der zweiten Zeitschrift auch Fragmente wichtiger Stücke von Brecht („Dreigroschenoper“), Kraus („Die letzten Tage der Menschheit“), Toller („Maschinenstürmer“) und Brod („Josef Schwejk's Weg zu Gott“)³²⁶ nachgedruckt. Nicht mehr nachweisbar sind - sieht man von

³²² Siehe DRESSLER, Johann Christian: Illischestie. Freilassing (Pannonia) 1960, S. 335 ff.; auch LANG, Franz: Sprache und Literatur der Deutschen in der Bukowina, wie Anm. 7, S. 423 ff.

³²³ Dazu: Gastspiel der Wilnaer. In: Ostjüdische Zeitung, Jg. 12, Nr. 1524, 19.8.1931, S. 3-4.

³²⁴ M.E.: Zum 10 Jahre-Jubiläum des Direktor Reisch. In: Ostjüdische Zeitung, Jg. 12, Nr. 1517, 26.7.1931, S. 3.

³²⁵ Dazu: Rumänisches Gastspiel. In: Czernowitzer Morgenpost, Jg. 2 (1919), Nr. 433, 10.10.1919, S. 3; Dritte Vorstellung. In: ebenda, Jg. 2, Nr. 434, 11.10.1919, S. 3; Vierter Abend. In: ebenda, Jg. 2, Nr. 435, 12.10.1919, S. 3; Fünfter Abend. In: ebenda, Jg. 2, Nr. 436, 14.10.1919, S. 3 usw.

³²⁶ Dazu FASSEL, Horst in: Die rumäniendeutsche Literatur in den Jahren 1918-1944. Red. von Joachim Wittstock und Stefan Sienerth. Bukarest (Kriterion) 1992, S. 118 ff.

den Texten für Laienspieler ab - Theaterstücke Bukowiner Autoren. Dies ist verständlich, wenn man berücksichtigt, wie sehr man von offizieller staatlicher Seite auch das deutsche Theater boykottierte.

VI. Vorläufige Schlussfolgerungen

Wenn der siebenbürgische Journalist Hermann Plattner im Jahre 1922 schrieb: „Wir kennen wenig Städte, wo unter den verschiedenen Nationen ein so schönes gesellschaftliches Einvernehmen herrschte, wie gerade in dieser Stadt“³²⁷ (gemeint ist Czernowitz), so galt dies bis zu dem Zeitpunkt (1922), und auch später ist die Verständigung der verschiedenen Bevölkerungsschichten noch möglich gewesen. Allerdings wurde sie durch die Eingriffe von außen empfindlich gestört und durch Auswirkungen politischer Zielsetzungen und ideologischer Zwangsvorstellungen beeinträchtigt. Dennoch kann behauptet werden, dass Theatertätigkeit in Czernowitz auch in der Zwischenkriegszeit aktiviert wurde und ein Sammelpunkt im lokalen Kulturbetrieb geblieben ist.

Was sich insgesamt abzeichnete, war eine zunächst langsame Entwicklung im 19. Jahrhundert, als die kleine österreichische Provinzstadt auch auf kulturellem Gebiet die ersten Gehversuche unternahm. Bis 1846 waren Einzelinitiativen tonangebend, was zu Diskontinuitäten führen musste: es gab keinen festen Standort für das Theater, es gab nicht immer und auch nicht gerade selten unbefriedigende Gastspiele. Dies alles dauerte bis 1846, als die Stadt Czernowitz die Verantwortung für die Einrichtung eines Theaters übernahm, das zunächst bescheiden ausfallen musste. Bis 1877 intensivierte sich das Theaterleben, während die Stadt selbst wuchs und im Kronland eine entscheidende administrative und politische Rolle spielte. Von 1877 bis 1905 gab es - auch im Bereich der Institution Theater - eine Stabilisierung. Die verschiedensten Formen sozialer und kultureller Tätigkeit fanden ihren Platz in der aufblühenden Stadtgemeinschaft, so dass 1905 nicht nur das repräsentative Theatergebäude entstand, sondern dass gleichzeitig gute und beste Künstler in die Hauptstadt der Bukowina strömten. Der Erste Weltkrieg bedeutete eine Zäsur, aber die Umfunktionierung begann erst nach 1918, als man im neuen Staat Großrumänien auf deutscher Seite sich an ein Minderheitendasein gewöhnen mußte, was sich auch für das deutsche Theater negativ auswirkte. Es wurde zum Angriffsziel rumänisch-zentralistischer Machtpolitik. Während gleichzeitig das vielsprachige Laien- und Berufsheater (der Rumänen, der Juden, der Ukrainer) einen ungeahnten Aufschwung nahm, während die Presse und das schöngeistige Schrifttum aller ethnischen Gruppen selbstsicher wurde und im Dialog mit den anderen ausgebaut werden konnte, wurde der Fortbestand eines deutschen Berufstheaters, das auf alle Bewohner der Stadt eingewirkt hatte, unterbunden. Die seltenen, wenn auch qualitativ hochstehenden Gastspiele aus Wien, Berlin und anderen deutschen und österreichischen Städten konnten das Fehlen eines deutschen Stadttheaters nicht kompensieren. Auch die Eigeninitiativen in Czernowitz und in der Bukowina, wo man durch Dilettantentheater die Traditionen fortführen wollte, die das deutsche Berufstheater geschaffen hatte, konnten nur sporadisch und für kurze Zeit wirksam werden. Es war kein Zufall, daß Czernowitz 1923 gezwungen wurde, auf sein deutsches Stadttheater zu verzichten; es war ebensowenig ein Zufall, dass 1933 nicht mehr

³²⁷ PLATTNER, Hermann: Die Theatervorfälle in Czernowitz. In: Siebenbürgisch Deutsches Tagblatt, Jg. 49, Nr. 14.581, 8.1.1922, S.1.

Czernowitz Mittelpunkt der deutschen Kulturinitiativen in Rumänien zu sein vermochte und diese Stadt bis 1940 durch die Gastspiele des Deutschen Landestheaters nur eine Teilentschädigung für ihren Verlust erhielt. Wenn die Rumänen vor 1918 ein eigenes Theater vermisst hatten und dies nach 1919 durch gesteigerte Aktivitäten auszugleichen trachteten, so empfanden es die Deutschen in Czernowitz als unersetzbares Defizit, daß sie eine Institution nicht mehr in Funktion erhalten durften, die als Vermittler zwischen den einzelnen nationalen und sozialen Gruppen zu wirken versucht hatte. Daß sowohl das rumänische als auch das jüdische und ukrainische Theater, am meisten selbstverständlich das deutsche Laientheater die Traditionen des deutschen Stadttheaters bis 1940 fortgesetzt haben, als die Deutschen umgesiedelt wurden, kann die Intensität des Theaterlebens in der Zwischenkriegszeit erklären; der deutschen Bevölkerung war ein Instrument ihrer Selbstdarstellung genommen worden. Das war deshalb besonders gravierend, weil etwas früher auch die deutsche Universität verschwunden war, weil die deutschen Schulen keine Chance im neuen Staat erhielten, so daß die explosionsartige Entwicklung der deutschen Presse und die vielfachen Formen geselliger Tätigkeit bei der deutschen Minderheit in Czernowitz nur ein Versuch waren, die zahlreichen Einbußen irgendwie auszugleichen. Licht und Schatten lagen in der Zwischenkriegszeit, die auch für das Theater, selbst für das deutsche, einen absoluten Entwicklungshöhepunkt bedeuteten, wie immer in diesem südöstlichen Vielvölkergebiet, dicht beieinander.

„WER DAS THEATER EINMAL ANRÜHRT, KANN NICHT MEHR DAVON LASSEN“ DEUTSCHES BÜHNENLEBEN IN DER HAUPTSTADT DER BUKOWINA IN DER ZWISCHENKRIEGSZEIT

I. Vorüberlegungen

„Wer nicht gern ins Theater geht, ist kein guter Mensch“, ist bei Karl Gutzkow in seinem Drama „Ritter vom Geist“ nachzulesen. Ich weiß nicht, wie es um diejenigen steht, die etwas übers Theater vortragen oder etwas darüber hören wollen. Wenn wir uns allerdings heute dem deutschen Theater in Czernowitz zuwenden wollen, über dessen Anfänge in allen bisherigen Untersuchungen zu wenig gesagt wurde, geschieht es nicht nur, weil – ich weiß es von Luzian Geier – im Stadtarchiv in Czernowitz noch unerschlossene Archivalien harren, die seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs auch bei gutem Willen nicht genutzt werden konnten oder weil man über Einzelereignisse falsch informiert wurde, sondern auch und vor allem deshalb, weil dieses Theater in der Zwischenkriegszeit fast symptomatisch ein Schicksal erlitt, wie es die von ihm anvisierte Zuschauergemeinschaft ähnlich ertragen musste. Sie wissen – als Orts- und Sachkundige –, dass ich für Czernowitz keineswegs bloß das deutsche Publikum meine, sondern ebenso gut das jüdische, rumänische, ukrainische oder polnische, denn alle diesen echten oder zugewanderten Czernowitzer sprachen und verstanden Deutsch und gehörten zu den Ansprechpartnern der Theateraufführungen, die als Angelegenheit der gesamten gebildeten Bürgerschaft betrachtet wurden.

Damit habe ich auch gleich eine Polarität angesprochen, die für Czernowitz und sein Theater nach 1918 von entscheidender Bedeutung war: die Einheimischen sahen sich oft durch die Zentralinstanzen zu Maßnahmen und Verhaltensweisen veranlasst, die ihnen eigentlich ursprünglich in der Tradition eines langjährigen Zusammenlebens fremd waren. Die „Theaterskandale“ die 1921 und 1922 die Stadt erschütterten, wurden ebenso von außen herangetragen wie die Symbole, die nach 1918 neu gesetzt wurden: wenn noch 1906 der Wiener Bildhauer Georg Leisek (1869-1936) eine Schiller-Büste für das Czernowitzer Stadttheater gestaltete, nachdem er zuvor eine Büste Josephs II. (1902) und Theodor Körners (1904) entworfen hatte, die für Toleranz bzw. für nationale Freiheit eingetreten waren, dann galt noch, dass nicht bloß ein deutscher, sondern ein Vertreter weltliterarischer Geltung in die Stadt mit der östlichsten deutschen Universität eingebracht wurde. Als nach 1921 – damals wurde die Schiller-Statue ins Deutsche Haus verlegt, wo heute noch ein klägliches Stumpfen von ihrem Dasein Zeugnis abgibt, danach trat mit Mihai Eminescu ein rumänischer Nationaldichter an Schillers Stelle, der europäische Kultur mitgestaltet und Schillers „Handschuh“ übersetzt hatte, demnach – ein Geistesverwandter. Beim Einmarsch der sowjetischen Truppen im Jahre 1940 stand plötzlich mit Lenin ein vielleicht großer Mime der Zeitgeschichte in Czernowitz, aber mit der Kultur und mit der Lebenshaltung dieser Stadt hatte er so wenig zu tun wie die ein Jahr später einrückenden deutschen Truppen, die Lenin eine Hakenkreuzfahne unter den Arm klemmten. Heute sitzt Olga

Kobylanskaja, eine ukrainische Schriftstellerin des 19. Jahrhunderts, vor dem Fellner & Helmer-Gebäude: sie debütierte in der nachmals berühmten Zeitschrift „Die Gartenlaube“, aber wie viel sie mit Schiller, Goethe oder Eminescu zu tun hat und mit dem Theater überhaupt, bleibt manchem verschlossen. Ich habe diese Randerscheinung auf dem Theatervorplatz erwähnt, weil ich – wieder von meinem Freund Geier – weiß, dass Ihr Institut die Fotodokumentation zur Metamorphose der internationalen oder nationalen Symbole besitzt, die mit dem Theater in Zusammenhang stehen und darauf hinweisen, dass nationale Ansprüche die internationalen, dass Regionales und Ideologisches Europäisches und Kulturspezifisches oft verdrängt hat.

Was im Theater geschah, was um das Theater geschah, ist oft keineswegs Ausdruck des Gestaltungswillens der Stadtbevölkerung, aber darüber kann man sehr lange diskutieren.

Dass der sich als Nationalstaat definierende Vielvölkerstaat Rumänien mit den einzelnen Gebieten, die ihm 1918 zugestanden wurden, sehr unterschiedlich verfuhr, kann auch das Beispiel der Bukowina erweisen: dort, wo die Rumänen u.a. Landeshauptleute stellten – ich nenne stellvertretend Jancu Lupul (1836-1922), der mehrere Dutzend deutscher Gedichte hinterlassen hat –, wollte man die „alten Führungsschichten“ – gemeint waren die Deutschen – bevormunden, was zu Maßnahmen gegen eine regionale und relative Kulturautonomie führte, wie sie vor 1918 zum Teil längst vorhanden war. Das Schicksal der deutschen Schule in der Bukowina ist Ihnen bekannt, das des Theaters eventuell ebenfalls. Ich werde darauf eingehen und die drei externen und den einen internen Ansatz kurz präsentieren, die das Theaterleben in Czernowitz und in der rumänisch gewordenen Bukowina in der Zwischenkriegszeit gefördert haben. Auf die gesamten, sehr komplizierten Details werde ich zweifelsohne nicht eingehen können. Es muss allerdings darauf hingewiesen werden, dass Politiker und Kulturpolitiker in der erwähnten Zeitspanne die feste Überzeugung vertraten, die Bühne sei, wie dies noch Schiller formuliert hatte, eine „moralische Anstalt“, die einen bedeutenden Einfluss auf die Zuschauer(massen) ausübt. Ebenso war man der Meinung, dass durch die Wahl der aufgeführten Stücke die nationalen Anliegen jeder ethnischen Gemeinschaft besonders nachdrücklich eingeprägt und popularisiert wurden. Erstaunlicherweise bildete sich damals in allen Staaten, in denen Deutsche als Minderheiten lebten – dazu gehörten auch die Deutschen in der Tschechoslowakei, obwohl dort die drei wichtigsten ethnischen Gruppen zahlenmäßig fast paritätisch aufgeteilt waren (Tschechen, Slowaken, Deutsche) – eine Tradition heraus, die bis heute weitergereicht wurde – die Bevorzugung von Klassikeraufführungen. In der Theatergeschichtsschreibung führte dies dazu, dass man verstärkt darauf einging, sich mit Aufführungen der Stücke von Lessing, Goethe, Schiller, Grillparzer zu beziehen, obwohl vor dem 20. Jahrhundert diese Klassikeraufführungen deutlich hinter Kassenstücken rangierten, noch mehr allerdings in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hinter den französischen und Wiener Operetten. Ebenso erstaunlich bleibt es, dass die deutsche Identität meist durch Schillers „Wilhelm Tell“ repräsentiert wurde; dass die Wahl eines anderen Landes – in diesem Falle der Schweiz – mit zu den epochenbedingten Verfremdungen gehörte, ist zwar nachvollziehbar, aber weshalb für die deutsche Bühne in Brünn 1920 Schillers „Wilhelm Tell“ zum Nationalanliegen wurde, wie kurz danach in Temeswar bei einer Schulaufführung oder 1933 beim Deutschen Landestheater in Rumänien in Hermannstadt, lässt sich nicht sagen. Es ist ebenso ein Identitätsausweis wie die Tiroler oder die bayerischen Stücke des Tegernseer Volkstheaters dies für ungarndeutsche oder für rumäniendeutsche Gemeinden und Städte in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts waren. Tirolerisches oder bayerisches Brauchtum wurde in die Tiefen

Südosteuropas verpflanzt und dort angenommen als Verkörperung der eigenen Ansprüche und der eigenen Selbstvorstellungen.

II. Versuche, das deutsche Theater in der Bukowina zu festigen und neu zu ordnen

Herr Meth, Leiter der Theater- und Konzertagentur Carmen Sylva, teilte der „Ostjüdischen Zeitung“ in Czernowitz im März 1932, es war mitten in der großen Weltwirtschaftskrise, mit:

„Trotz der schweren ökonomischen Krise füllte sich der große Musikvereinssaal bei der ersten Vorstellung bis aufs letzte Plätzchen“. Das geschah anlässlich des Gastspiels von Alexander Moissi in Czernowitz und lässt daran denken, wie man Moissi 1921 in Czernowitz „empfangen“ hatte³²⁸.

Man kann für die Zwischenkriegszeit, eine Zeit des Aufschwungs der Stadt Czernowitz in Großrumänien, fünf wichtigere Ereignisse im deutschen Theaterleben festhalten:

1. Den Neubeginn von 1918-1921;
2. Die Liquidierung 1921-1922;
3. Interimsperiode 1923-1929;
4. Die Eigeninitiative der Kammerspiele 1930-1932;
5. Das Deutsche Landestheater in Rumänien 1933-1944.

1. Den Neubeginn von 1918-1921

Das Czernowitzer deutsche Stadttheater hatte bis 1914 eine stetige Aufwärtsentwicklung durchlaufen und war unter den Provinztheatern der österreichischen Reichshälfte zweifellos ein angesehenes Theaterunternehmen. Dass die Stadt sich eines der 47 Fellner & Helmer-Theater leisten konnte, dass sie – nach den – wie zuvor immer – kurzfristigen Direktoraten von Martin Klein (1907-1912) und Marius Faber (1912-1914) es versuchen konnte, den sehr erfolgreichen Theaterdirektor Wilhelm Popp aus Mährisch-Ostrau zu verpflichten, dass in Czernowitz Hansi Niese oder Agathe Bärzescu debütierten oder häufig dort auftraten³²⁹, dass allein 1911 Max Pallenberg, Franz Lehár und Leo Fall in Czernowitz gastierten und dass zahlreiche Schauspieler, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geboren wurden, aus Czernowitz stammten, bezeugt diesen Aufschwung³³⁰, dessen konkrete Ausmaße man – wie so häufig bei den ephemeren Theaterereignissen nur anhand von Theaterkritiken, aus einer eher spärlichen Memoirenliteratur zusammensuchen kann.

³²⁸ Vgl. Gastspiel Moissi. In: Ostjüdische Zeitung, Jg. 13, Nr. 1579, 23.3.1932, S. 4.

³²⁹ Hansi Niese war in der Spielzeit 1893-1894 für das Rollenfach „Naive“ in Czernowitz verpflichtet worden, Bärzescu, die der Konkurrenz von Christine Wolter in Wien weichen musste, trat in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts mehrfach in Czernowitz auf.

³³⁰ Zum Beispiel Max Halpern, der in Berlin und Wien wirkte; Adrienne Kolakowicz von Kostin, Pseudonym Kolá, die in Leipzig, Wiesbaden und am Wiener Burgtheater tätig war, Gustav Adolf Nadler, der in Prag, Pilsen, Hermannstadt und Wien auftrat, oder auch Ferdinand Onowtschek, Pseudonym Onno, der in Berlin zunächst am Schiller-Theater, dann bei Max Reinhardt verpflichtet war, Carl Schulz, der in Hermannstadt, Berlin und Hamburg in Erscheinung trat (siehe dazu KOSCH, Wilhelm: Theaterlexikon. Berlin 1960, Band II, S. 680, 1059, 1594, 1696-1697, S. 2119).

Paul Guttman

In Kriegszeiten gab es kein Theaterleben, und die mehrfache Besetzung der Stadt war einem Kulturleben im Schatten der militärischen Auseinandersetzungen keineswegs förderlich. Aber gleich nach Kriegsende, noch im Jahre 1918, nahm das deutsche Stadttheater seine Tätigkeit wieder auf. Ebenso wie im siebenbürgischen Hermannstadt wollte man dort fortfahren, wo man 1914 stehen geblieben war. Allerdings konnte Wilhelm Popp erst 1920 nach Czernowitz kommen, und sein Vorgänger Paul Guttman war Zielscheibe der ironischen bis zynischen Kritik des Anarcho-Sozialisten Albert Maurüber in dessen Zeitschrift „Der Nerv“ (1919), die man häufig als expressionistische Zeitschrift betrachtet, weil einige Zeugnisse des Aktivismus von Kurt Hiller dort nachgedruckt wurden. In den Theaterkritiken ging es ausschließlich um Persönliches: Maurüber, der selbst ein Bühnenwerk verfasst und dieses Guttman angeboten hatte und abgeblitzt war – in seiner viel bedeutenderen Zeitschrift, „Die Gemeinschaft“ (1928-1931), finden wir wichtige Theaterfragmente von Karl Kraus und Brecht, wird nicht müde, den Theaterdirektor anzugreifen. Dass er damit den Neubeginn des deutschen Theaters selbst gefährdete, war ihm wohl gleichgültig, denn er schlug auch unverhohlen vor, in Czernowitz an Stelle des deutschen ein gutes rumänisches Nationaltheater zu schaffen.

In Wirklichkeit war Paul Guttman besser als seine Kritiker dies zugaben: er wählte ein sehr breit gefächertes Repertoire, um alle Bevölkerungsschichten ins Theater zu locken, er versuchte – soweit dies kurz nach Kriegsende möglich war, bekannte Schauspieler in die Bukowiner Provinz zu verpflichten, hielt auch Klassikeraufführungen bereit, aber in den Wirren der Nachkriegszeit, unter zunächst recht unklaren politischen Verhältnissen, während man die deutsche Universität und das deutsche Schulwesen abbaute, war ein Erfolg fast ausgeschlossen. Guttmans „Inkompetenz“ formulierte Maurübers im „Nerv“ wie folgt: „Denn was Sie dieser Stadt als Kunst aufgetischt haben, ist unzweifelhaft der ekelhafteste Extrakt von Schmierem (in jedem Sinne) und von Schmarn (in jedem Sinne)“ kann schon darum nicht zutreffen, weil ein Teil von Guttmans Ensemble auch unter der Amtsführung von Wilhelm Popp in Czernowitz blieb und von der Kritik positiv bewertet wurde, ein anderer Teil wurde an Theater im deutschen Sprachraum oder nach Übersee verpflichtet³³¹ und fand dort Anerkennung.

2. Die Liquidierung 1921-1922

Wilhelm Popp: Theaterskandale

Ebenso von außen kam Wilhelm Popp. Er hatte in der Doppelmonarchie ähnlich wie in Czernowitz in Mährisch-Ostrau gute Bedingungen für ein deutsches Theater vorgefunden, das er in der mehrsprachigen Umgebung erfolgreich betrieb. Unter seiner Leitung wurde das Theater in Mährisch-Ostrau ein professionell geführtes Haus. Nach 1918 geschah aber dort dasselbe wie in Pressburg (Bratislava) und Cernowitz (Cernăuți) oder in Temeswar (Timișoara): das jeweilige Nationaltheater verdrängte das deutsche Schauspiel auf Nebenspielfläche und beanspruchte für sich das jeweils repräsentativste Theatergebäude: in Mährisch-Ostrau wie in Czernowitz spielten die deutschen Schauspieler in den Sälen des deutschen Männergesangsvereins, in Temeswar in der Redoute, während das tschechische

³³¹ Max Brett kam nach New York, Igo Guttman - er war stellvertretender Direktor unter Guttmans Nachfolger Popp -, wurde an die Berliner Volksoper verpflichtet.

und das rumänische Theater der Staatsnation in den Fellner & Helmer-Bauten stattfanden. Der Minderheitenstatus wurde auch durch diese Verortung unterstrichen.

Wilhelm Popp glaubte dennoch, seine Tätigkeit ungestört fortsetzen zu können, zumal er gute Beziehungen zu seinen rumänischen Kollegen unterhielt. Die Gastspiele deutscher und österreichischer Schauspieler fanden so statt wie vor dem Krieg, auch rumänische Künstler - vor allem Sänger³³² - kamen in die Hauptstadt der Bukowina. Weil auch Zustimmung von rumänischer Seite vorhanden war - die Zeitschrift „Rampa“ gab einen „besonderen Hinweis auf die Kindervorstellungen des Czernowitzer deutschen Theater. Das Blatt empfiehlt diese Institution mit Nachdruck auch für das rumänische Theater“³³³ -, wiegte man sich in Sicherheit. In Hermannstadt, dessen Theatertradition langlebiger war als die von Czernowitz, würdigte man ebenfalls die Leistungen der Konkurrenz. „Während man in Czernowitz schon längst über ein deutsches Theater von bemerkenswertem Niveau verfügt, wird bei uns noch immer in der überkommenen Weise mit unzulänglichen Mitteln fortgewurstelt“, konnte man am 5. November 1921 in der „Deutschen Tagespost“ lesen³³⁴. Es war deshalb fast selbstverständlich, dass am 18. September 1921, als in Czernowitz die Gründung des Bundes der Deutschen Großrumäniens stattfand, das deutsche Stadttheater eine Festvorstellung gab. Gespielt wurde die Rütli-Szene aus Schillers „Wilhelm Tell“.

Bei Wilhelm Popp, der seine Kontakte im österreichisch-deutschen Raum beibehielt, kamen die großen Einzeldarsteller wieder in die ehemalige altösterreichische Provinz. Im Februar 1921 war Wilhelm Klitsch vom Deutschen Volkstheater in Wien in Czernowitz, trug Balladen von Schiller und Goethe vor und trat in Sternheims „Die Marquise von Arzis“ auf. Karl Melzer vom Theater an der Wien und Hedwig von Debicka waren im gleichen Monat wie Klitsch Gäste des Stadttheaters. Die Spielzeit 1921-1922 sollte mit dem Gastspiel von Alexander Moissi einen absoluten Höhepunkt bringen. Folgerichtig ist gerade dieses Gastspiel zum Anlass für kompromisslose Attacken auf das deutsche Stadttheater geworden, obwohl der Künstler Moissi in rumänischen Kulturzentren wie Bukarest und Jassy Erfolge erzielt hatte und auch in den späten zwanziger Jahren nach Rumänien kam und dort bewundert wurde.

Es begann mit einem Theaterskandal, der Teil eines minderheitenfeindlichen Szenariums war. Die „Czernowitzer Allgemeine Zeitung“ erkannte schon am 3. Januar 1922, dass sich hinter den Studentenbewegungen, die im Dezember 1921 auch Czernowitz beunruhigten, Drahtzieher aus anderen Kreisen und Gebieten versteckten³³⁵. In ganz Rumänien wurden die Studenten aufgeputscht. In den meisten Fällen wurden sie - unter dem Deckmantel des Antisemitismus - als Instrumente einer nationalistischen rumänischen Machtpolitik missbraucht. In Czernowitz, wo das jüdische Publikum eine wichtige Stütze des deutschsprachigen Theaters war, erschien es unvermeidlich, dass dieses Theater - auch wegen seines Publikums - zum Angriffsziel der „Studenten“ wurde.

³³² Zum Beispiel die bekannte Sängerin Aca de Barbu, siehe dazu: Rückblick auf die Theatersaison 1920/21. In: Czernowitzer Allgemeine Zeitung (fortab: CAZ), 18 (1921), Nr. 1179 814.8.), S. 5.

³³³ Ebenda.

³³⁴ Siehe in: Deutsche Tagespresse (fortab: DTP), 14 (1921), Nr. 217 (5.11.), S. 1.

³³⁵ „Man kann nicht mehr von einer Manifestation der Studenten gegen das deutsche Theater sprechen, sondern muss der Wahrheit entsprechend erklären, dass diese Manifestationen zwar von Studenten ausgehen, aber hinter den Studenten eine Reihe maßgebender Persönlichkeiten stehen, die im öffentlichen Leben des Landes eine große Rolle spielen oder gespielt haben“. Vgl. Das Theater. In: CAZ, 20 (1922), Nr. 1293 (3.1.), S. 1.

Ein konkreter Anlass war am 17. Dezember 1921 gegeben, als in Czernowitz die zionistische Landeskonferenz abgehalten wurde. Schon im Vorfeld dieser Konferenz hatten antisemitische Kundgebungen stattgefunden. Von Bukarest aus wurde die Spannung erhöht, und als Alexander Moissi, aus Stockholm kommend, in Czernowitz gastierte und auch in Bukarest und Jassy auftrat - er war in der rumänischen Hauptstadt und trat mit dem Ensemble Poppas aus Czernowitz in Tolstois „Lebendem Leichnam“ und in Shakespeares „Hamlet“ auf - wurde von der auflagenstarken Tageszeitung „Viitorul“ die Frage gestellt, ob man sich denn den Affront gefallen lassen müsse, einen Ausländer in einer deutschsprachigen Aufführung zu akzeptieren. Dass sich die rumänische Königin unter den Zuschauern befunden hatte, interessierte die nationalistische Presse nicht, und auch der Erfolg Moissis in Jassy³³⁶ wurde geflissentlich übersehen.

Als der „Jassyer Theaterbrief“ erschien, war in Czernowitz schon längst das Unvermeidliche geschehen. Die sogenannte Theaterkrise hatte begonnen. Der Anlass war willkürlich gewählt: bei einer Aufführung von Schillers „Räubern“, in welcher Moissi die Rolle des Franz Moor interpretierte, drangen rumänische Studenten während der Vorstellung in den Saal und verhinderten die Fortsetzung der Vorführung. Der Theatersaal war für die Nachmittagsvorstellung an die deutsche Schauspielgesellschaft verpachtet worden. Ab 21.00 Uhr hätte der rumänische Verein „Arboroasa“ ein Konzert beginnen sollen. Weil die deutsche Vorstellung mit Verspätung angefangen hatte, war dies ein willkommener Anlass für die rumänischen Studenten, vor den Augen der untätig verharrenden Polizei die Zuschauer der deutschen Vorstellung mit Gewalt aus dem Theater zu entfernen. Zwei Tage später besetzten die Studenten, bei stillschweigender Duldung durch den Rektor Hacman, das Stadttheater, forderten ein rumänisches Nationaltheater für Czernowitz, behaupteten, dass Moissi ein „Bolschewist“ sei und drohten damit, das Theatergebäude so lange nicht zu verlassen, bis ihnen nicht zugesichert würde, dass dort fortan kein deutsches Theater gezeigt wird.

Der Vorfall vom 29. Dezember war nicht ganz neu. Schon im März 1921 hatte die Erstaufführung von Hans Müllers „Flamme“ nach dem ersten Akt unterbrochen werden müssen, weil zahlreiche verspätete Zuschauer die Vorstellung gestört hatten. Damals musste der erste Akt wiederholt werden³³⁷. Zu einer politischen Affäre wurde dieses Ereignis nicht hochstilisiert, aber denkbar ist es, dass man sich auf eine Wiederholung eines solchen Vorfalls vorbereitete.

Mit der Theaterbesetzung im Dezember 1921 und im Januar 1922 war es nicht getan. Das Thema Nationaltheater-Stadttheater wurde in Czernowitz ebenso diskutiert wie in Temeswar und Hermannstadt. Schließlich war das Stadttheater von allen Einwohnern der Stadt getragen und finanziert worden. Es willkürlich durch ein staatlich subventioniertes Theater zu ersetzen, stieß auf den Widerstand der Bürger. Die Polarisierung begann: die polnische Stadtbevölkerung ergriff für das rumänische Theater Partei, die jüdische Bevölkerung trat für ein deutsches Theater ein, das so lange erhalten werden sollte, bis die gesamte Stadtbevölkerung die rumänische Staatssprache erlernt hatte. Die Ukrainer enthielten sich der Stimme, und die deutsche Stadtbevölkerung akzeptierte es, dass die deutschen Theateraufführungen zunächst im Saal des Musikvereins stattfanden, der seit dem 19. Jahrhundert für Theatervorstellungen genutzt worden war und der ein Jahr vor den

³³⁶ Siehe dazu MARGHITA, E.: Moissi in Rumänien (Jassyer Brief). In: CAZ, 19 (1921), Nr. 1291 (31.12.), S. 2.

³³⁷ Dazu: Theaterskandal. In: CAZ, 19 (1921), Nr. 1065 (22.3.), S. 2.

Zwischenfällen sogar erweitert worden war. Auch das Gastspiel von Moissi wurde in diesem Saal fortgesetzt.

Die vielsprachige Stadt Czernowitz kam über den Skandal zunächst noch einmal hinweg. Direktor Popp traf ein Übereinkommen mit dem Bukarester Ministerium für Kunst und mit dem Generaldirektor für das Theaterwesen, das vorsah, dass im Herbst 1922 eine zweigeteilte Theaterspielzeit in Czernowitz einzuplanen ist. Bis Anfang Dezember sollte ein rumänisches Nationaltheater sein Repertoire auf der Bühne des Stadttheaters darbieten. Danach würde bis April 1923 die deutsche Spielzeit stattfinden³³⁸. Das Operettenensemble Leonard wollte sein Gastspiel in Czernowitz am 20. September beginnen, und in Bukarest sollte gleichzeitig eine Wiener Operettengesellschaft unter der Leitung von Igo Guttmann, dem Stellvertreter von Popp, auftreten.

Leonard war schon im April in Czernowitz gewesen. Danach war dort eine jüdische Theatertruppe aufgetreten³³⁹. Auch im deutschen Theater waren im Frühjahr der Burgtheaterschauspieler Albert Heine und der berühmte Bühnenstar Max Pallenberg zu sehen gewesen³⁴⁰. Das waren Besuche wie in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg. Im Herbst wurde das Rumänische Nationaltheater vom deutschen Publikum und der deutschen Presse in Czernowitz freudig begrüßt³⁴¹. Zeitgleich mit dem rumänischen Theater waren im Oktober jüdische Aufführungen zu sehen³⁴². Es war allerdings kein gutes Omen, dass vor Beginn der rumänischen Spielzeit die Schiller-Statue vor dem Theatergebäude weichen musste. Der Germanist Franz Lang beklagte dies am 1. Oktober in seinem Beitrag „Für Schiller. Aufruf an die Bevölkerung“³⁴³. Lang rief dazu auf, Friedrich Schiller vor dem Deutschen Haus eine neue Bleibe zu schaffen, was auch geschah.

Am 6. Dezember 1922 ging die rumänische Theatersaison in Czernowitz zu Ende. Kurz zuvor hatte die deutsche Presse über die bevorstehende deutsche Spielzeit Betrachtungen angestellt. Studentendemonstrationen gaben am 9. Dezember der Polizei den erwünschten Anlass, die deutschen Theateraufführungen im Nationaltheater zu verbieten. Es war auch diesmal kein Einzelfall, denn im bessarabischen Kischinew war das russische Puschkin-Theater ebenfalls geschlossen worden, und in Bârlad und Temeswar gab es später - während es in Czernowitz noch immer brodelte - antisemitische Ausschreitungen im Theater³⁴⁴. Dr. Hans Otto Roth brachte am 12. Dezember die „deutsche Theaterfrage“ im Parlament zur Sprache. Er sagte unter anderem:

„Ich erhielt heute aus Czernowitz eine schwerwiegende Nachricht, dass der Beginn der Wintersaison des deutschen Theaters am 9. Dezember durch eine Verfügung der Polizeipräfektur verhindert wurde, mit der

³³⁸ Die "Czernowitzer Allgemeine Zeitung" berichtete am 7. September 1922 über: Die nächste Theatersaison, 19 (1922), Nr. 1485 (7.9.), S. 3.

³³⁹ Dazu wa (WALLSTEIN, Adolf): Jüdisches Theater. In: CAZ, 19 (1922), Nr. 1393 (8.12.5.), S. 3.

³⁴⁰ Siehe dazu: wa: Zweites Gastspiel Albert Heine. In: CAZ, 19 (1922), Nr. 1355 (23.3.), S. 3; wa: Theater. In: Ebenda, 19 (1922), Nr. 1358 (26.3.), S. 5; wa: Gastspiel Max Pallenberg. In: Ebenda, 19 (1922), Nr. 1376 (20.4.), S. 2.

³⁴¹ Dazu: Die Eröffnung der rumänischen Theatersaison. In: CAZ, 19 (1922), Nr. 1497 (23.9.), S.3; MOHR, Wilhelmine: Rumänisches Operettentheater. In: Ebenda, 19 (1922), Nr. 1513 (13.10.), S. 3.

³⁴² Dazu: wa: Jüdisches Theater. In: CAZ, 19 (1922), Nr. 1510 (10.10.), S. 3.

³⁴³ In: CAZ, 19 (1922), Nr. 1503 (1.10.), S.2.

³⁴⁴ Dazu: Das Leben in Kischinew. In: CAZ, 19 (1922), Nr. 1589 (10.12.), S.6; Kundgebungen gegen die Truppe Maly Picon in Bârlad. In: Ebenda, 20 (1923), Nr. 1621 (1.3.), S.2; Antisemitische Exzesse im jüdischen Theater in Temeswar. In: Ebenda, 20 (1923), Nr. 1664 (22.4.), S.4.

Begründung, dass blutige Zusammenstöße zu befürchten sind. Ich bin von der Verfügung umso überraschter, als bei der Frage des deutschen Theaters nicht mehr von antisemitischen Demonstranten die Rede sein kann, da sowohl Direktor Popp als auch die Mehrheit des Ensembles christliche Deutsche sind. In Czernowitz zählt die deutsche Bevölkerung zwölftausend Seelen. Direktor Popp schloss im Frühjahr mit dem Kultusministerium einen Vertrag, der ihn verpflichtet, bloß drei Monate in Czernowitz zu spielen und die übrige Zeit auch auf den verschiedenen Hilfsbühnen der Stadt keine deutschen Vorstellungen zu geben. Ich habe diese Vertragsbestimmungen immer für eine Verkürzung der deutschen Minderheitenrechte angesehen. Heute werden selbst diese verminderten Rechte nicht respektiert”³⁴⁵.

Roth hat die Lage richtig erkannt, aber seine Forderung: „Die Truppe Popp muss zum Spielen im Nationaltheater zugelassen werden”³⁴⁶, wurde nicht erfüllt.

Als in Hermannstadt 1921 die Ära Leo Bauer zu Ende ging, war man davon überzeugt, dass nur aus Czernowitz eine Rettung kommen konnte. Die Hermannstädter Spielzeit 1922-1923³⁴⁷ wurde von Popp geleitet. Sein Stellvertreter vor Ort war Willy Stadler. Mit einer Theaterzeitschrift „Die Bühne”, die Ernst Jekelius, der Theaterkritiker des „Siebenbürgisch Deutschen Tagblattes”, vom 23. September 1922 bis zum 25. März 1923 herausgab³⁴⁸, sollte die Breitenwirkung des Theaters verstärkt, die landesweite Beachtung der Theaterunion Hermannstadt-Czernowitz gesichert werden. Popp, der im Frühjahr 1923 gezwungen worden war, in Czernowitz das Handtuch zu werfen, vermochte die hochgesteckten Erwartungen nicht zu erfüllen, weil er in ganz Rumänien als „Ausländer” und Rumänenfeind verleumdet und angegriffen wurde.

3. Interimsperiode 1923-1929

Im Jahre 1923 gelang es dem rührigen Leiter des Deutschen Kulturamtes in Hermannstadt, Dr. Richard Csaki, eine Generalkonzession für die gesamte Bühnentätigkeit in deutscher Sprache in Großrumänien zu erhalten. Er koordinierte demnach von Hermannstadt aus die Gastspieltätigkeit des deutschen Sprechtheaters, das meist von Werner Lenz geleitet wurde und Schauspieler aus Berlin nach Rumänien brachte, ebenso die des Operettenensembles Paul Sundt, der – nachdem er erfolgreich am Ödenburger Stadttheater agiert hatte (1922-1923) – von den Budapester Behörden eingeladen worden war und jetzt in Südosteuropa bis Konstantinopel Gastspielreisen mit einer in Wien verpflichteten Sängertruppe unternahm. Auch Lenz und Sundt sahen sich mit zunehmend schwierigeren Verhandlungen mit den rumänischen Behörden konfrontiert: während Sundt mit den Erfolgsoperetten aus Wien und Berlin länger aushielt (bis 1928), konnte das Sprechtheater nicht mehr regelmäßig in Rumänien auftreten, nachdem die Theatergesetze von 1927 vorsahen, dass ausländische Künstler sich nicht länger als zwei Wochen in Rumänien aufhalten durften. Die Versuche von Direktor Lenz, modernes Theater – das

³⁴⁵ Die deutsche Theaterfrage in der Kammer. In: Czernowitzer Morgenblatt, 5 (1922), Nr. 1335 (14.12.), S.1.

³⁴⁶ Ebenda, S. 1.

³⁴⁷ Vom 23. September 1922 bis zum 25. März 1923; siehe dazu auch: Linder, Ioan: Das deutschsprachige Theater in Rumänien zwischen den zwei Weltkriegen. Temeswar: Universität (Staatsexamensarbeit) 1972, Kap. "Das Hermannstädter Theater während der Direktionszeit von Wilhelm Popp", S. 9 ff.

³⁴⁸ Dazu: Publicațiile periodice românești (ziare, gazete, reviste). București: Editura Academiei 1987, Bd. III. Catalog alfabetic 1919-1924, S. 92 (dort Nummer 286).

waren auch Stücke von expressionistischen Dramatikern – in Rumänien wieder bekannt zu machen (sie waren meist erstmals durch die deutsche Frontbühne in den Jahren 1917-1918 in Bukarest gezeigt worden), waren schon Ende 1926 gescheitert.

Zwei Theateragenturen in Kronstadt und Czernowitz sorgten fortab dafür, dass Kurzgastspiele wenigstens einen endgültigen Verzicht auf deutsche Theateraufführungen durch Berufsschauspieler unterbanden. In Kronstadt war dies die Klingsor-Agentur, in Czernowitz die Carmen-Sylva-Agentur in der Herrengasse 22. Beide vergaben Gastspiele für das ganze Land, wobei allerdings die Kronstädter häufiger Siebenbürgen und das Banat, die Czernowitzer ihrerseits häufiger die Bukowina, Siebenbürgen und das Altreich mit Gastspielen bedachten. Eine kontinuierliche Spielplanung, eine zielstrebige Theaterpolitik war unter solchen Bedingungen nicht möglich, was dazu führte, dass in Hermannstadt und Czernowitz der jeweilige Deutsches Theaterverein (der in Hermannstadt war 1919, der in Czernowitz 1921 gegründet worden) die Tätigkeit der Laiendarsteller aktivierten. In Temeswar hatte seit 1924 die Lehrerbildungsanstalt die Aufgabe übernommen, deutsche Bühnenwerke in der Schule einem Publikum in Temeswar und in einzelnen Banater Gemeinden vorzustellen.

4. Die Kammerspiele in Czernowitz

Im Jahre 1984 erinnerte sich Georg Drozdowski an Czernowitz und damit auch an seine eigene Theatervergangenheit. Er schrieb über die Kammerspiele des Czernowitzer (deutschen) Theatervereins:

„Das Theater zwischen den Kriegen war der Eindrücke voll, die geschaffen zu haben auch wir uns, eitel, wie wir waren, zuschreiben konnten. Der Betrieb im Musikverein hatte schon nach verschiedenen Gastspielen aufgehört; man sehnte sich darnach, öfter deutsche Aufführungen sehen zu können. Unter der Patronanz des Theatervereins gründete eine Gruppe opferfreudiger Idealisten die „Czernowitzer Kammerspiele“, die in Sigmund Pullmann und Stefan Rubasch Männer mit Initiative und Können besaßen, dazu eine ganze Reihe begabter junger Menschen. Wir brachten den Mut – oder die Frechheit? – auf, ein Abonnement für 10 Vorstellungen aufzulegen, das sofort vergriffen war. Wir hatten ausverkaufte Vorstellungen, der Spielplan war reichhaltig. Wir begannen mit „Leinen aus Irland“, fügten „Frühlingserwachen“ hinzu, schlossen „Hurrah, ein Junge“ an und wagten uns an Georg Kaisers „Oktobertag“ und „Karl und Anna“ von Leonhard Frank. Gagen gab es nur für unsere beiden Profis, wir selber opferten Zeit und probten oft halbe Nächte durch, denn unter 20 Proben gab es keine Aufführung. Dass wir unter diesen Umständen nach zwei Jahren passten, ist zu verstehen. Jeder hatte seinen Beruf, und Theater war ein Zuwaag an Arbeit“³⁴⁹.

Kammerspiele hatte es in Czernowitz auch früher gegeben: am 14. November 1920 wurden diese Kammerspiele eröffnet, die das deutsche Stadttheater als Besonderheit innerhalb seiner Spielzeiten plante, und in denen bloß Klassiker und moderne Stücke, womöglich mit kleinem Personalstand, aufgeführt werden sollten. Weil die deutsche Presse in Czernowitz moniert hatte, dass der Vorgänger Wilhelm Popps, Paul Guttmann, zu wenige

³⁴⁹ Siehe DROZDOWSKI, Georg: Damals in Czernowitz und rundum. Erinnerungen eines Altösterreicher. Klagenfurt: Kleine Zeitung 1984, S. 134-135.

moderne Stücke ins Programm aufgenommen hatte, wurden die Kammerspiele zur Experimentierbühne für Wedekind, Strindberg und Schnitzler³⁵⁰. Die Kammerspiele waren – ebenso wie das 1921 eröffnete Sommertheater, das ausschließlich Operetten anbot – Teil der allgemeinen Tätigkeit des Stadttheaters unter der Leitung von Wilhelm Popp.

a. 1930 jedoch kam es zu einer Initiative, wie sie Drozdowski beschrieben hatte. Vorangegangen waren die erfolgreiche Tätigkeit des 1904 in Rosch gegründeten Kulturvereins und der 1927 aktiv gewordene Radautzer Theaterverein. Der Initiator der Theatertätigkeit in Radautz war Eugen Grünau, ein Berufsschauspieler, der als Regisseur des Trauerspiels, dann des gesamten Schauspiels vor 1914 mehrfach am deutschen Stadttheater in Czernowitz engagiert war. Er war von 1909 bis 1911 unter der Direktion von Martin Klein in Czernowitz, 1912-1913 wurde Grünau von Marius Faber wieder nach Czernowitz geholt. Er war der Garant für die Radautzer Aufführungen und die bestmögliche Alternative für die Ankurbelung eines ständigen Theaterbetriebs in Czernowitz. In Radautz hatte er 1929 Abonnements eingeführt, die seiner Theatergruppe, die noch vom Verein Christlicher Deutschen gefördert wurde, die Finanzierung der Aufführungen garantieren konnte. Die erste Spielzeit der sogenannten Kammerspiele des Czernowitzer Theatervereins mussten ohne Grünau begonnen werden, der sich in Radautz erst im September 1931 verabschieden konnte und dann im Oktober nach Czernowitz umzog.

Georg Drozdowski sprach von zwei besoldeten Berufsschauspielern, die bei den Kammerspielen verpflichtet waren: es handelte sich um Grünau und seine Frau Grete. Die erste Spielzeit der Kammerspiele wurde mit den talentierten und aufopferungsfreudigen Sigmund Pullmann, dessen Familie einen Schuhladen betrieb, und von Stefan Rubasch bestritten, denen sich Georg Drozdowski zugesellte, der sich u.a. als Theaterkritiker deutscher Zeitungen in Czernowitz ein Zubrot verdiente.

Die Tätigkeit des Vereins hatte lange vor den Kammerspielen begonnen. Wir erwähnen bloß aus den Jahren 1929 und 1930 einige Aufführungen. Am 30. Oktober 1929 ließ der Theaterverein das Stück „Das Geld auf der Straße“ aufführen, in dem Eugen Grünau auftrat³⁵¹. Kurz darauf kam es zur Inszenierung von Victor Eftimiu „Der Mann, der den Tod sah“³⁵²; am 23. Februar 1930 wurde „Die Prinzessin auf der Erbse“, eine Dramatisierung nach Andersen, im Rahmen einer Märchen-Matinee aufgeführt³⁵³, am 26. März war der Czernowitzer Bürgermeister Săveanu Schirmherr der Aufführung von Arnold und Bachs musikalischem Lustspiel „Stöpsel“, das von Else Manneri-Brodowska einstudiert worden war³⁵⁴. Die gleiche Brodowska wurde danach eine Stütze der Kammerspiele. Die Eftimiu-Premiere war auch durch die Unterstützung des Czernowitzer Frauenvereins möglich geworden, und sie galt allen als Beweis dafür, wie man zwischen deutschen und rumänischen Zuschauern und Künstlern vermitteln könne. Ein besonderes Ereignis war, dass eine Aufführung zustande kam, bei der die Laiendarsteller mit der in Frankfurt tätigen, aus der Bukowina stammenden, Lydia von Semaka auftraten. Das war ein

³⁵⁰ Am 26. Dezember 1920 fand die erste Wedekind-Aufführung in Czernowitz statt; über die „Erdgeist“-Premiere schrieb Adolf Wallstein (Theater. In: CAZ, 17 81920, Nr. 1001, 29.12., S. 2-3).

³⁵¹ Siehe: Czernowitzer Theaterverein. In: DTP, Jg. 6, Nr. 1704, 25.10.1929, S. 3.

³⁵² Siehe: F.P. (PORUBSKY, Franz): Der Mann, der den Tod sah. Komödie von Victor Eftimiu. In: DTP, Jg. 6, Nr. 1705, 26.10.1929, S. 3.

³⁵³ Märchen-Vormittag des Czernowitzer Theatervereins. In: DTP, Jg. 7, Nr. 1798, 21.2.1930, S. 3.

³⁵⁴ „Stöpsel“. In: DTP, Jg. 7, Nr. 1823, 22.3.1930, S. 3.

Vorgriff auf die spätere Zusammenarbeit von Laien- und Berufsschauspielern bei den Czernowitzer Kammerspielen.

Nicht zu verwirklichen war das Vorhaben eines Komitees, ein Volkstheater in Czernowitz zu errichten, für das man an ein neu zu erbauendes Gebäude dachte: es sollte an der Ecke Schillergass/Altgasse entstehen und mit 5 Millionen Lei Sparkassen-Obligationen finanziert werden. Direktor Mathias Roll von der Bank Moldova, Professor Dr. C. Rădulescu, Oberregierungsrat Dr. Wilhelm Pompe und Georg Drozdowski gehörten zu dem Komitee, das feststellte: „Das Bedürfnis nach einem neuen Theatergebäude in Czernowitz, das zu einer Stätte volkstümlicher Kunst aller Nationen werden soll, wird wohl in den intellektuellen Kreisen aller Nationen gleich stark empfunden“³⁵⁵. Gleichzeitig teilte man mit, dass den Anlegern, die sich bis zum 1. Juni anmelden, eine Prämie von 20% auf 50.000 Lei-Obligationen bei der Aktiengesellschaft Speranța gewährt würde. Das Echo auf den Aufruf war äußerst unbefriedigend.

Die erste Abonnementsserie der Kammerspiele war von September 1930 bis Januar 1931 geplant. Sie begann am 9. Oktober 1930 mit dem Stück Stefan Kamares „Leinen aus Irland“. Danach folgten im ersten Abonnement: Leonhard Franks „Karl und Anna“ am 14. November 1930, Anton Wildgans „Armut“, Siegfried Geyer „Kleine Komödie“ am 16. Dezember, Arnold und Bach „Hurrah, ein Junge!“ am 20. Januar 1931, Walter Hasenclever „Ein besserer Herr“ am 11. Februar 1931, Curt Götz „Ingeborg“ am 25. Februar 1931 und Ende April 1931 „Marguerite durch drei“.

Die zweite Spielzeit begann am 3. November 1931 mit dem Stück „Quadratur des Kreises“ von Walentin Katajew. Zuvor hatte – außerhalb der Abonnements-Reihe im Oktober – ein Unterhaltungsabend mit und für Eugen Grünau stattgefunden³⁵⁶. Nach der „Quadratur des Kreises“ folgten Neal und Ferners „Der müde Theodor“, danach Bernauer und Österreichers „Konto X“, „In einer kleinen Konditorei“, Hirschfelds „Geschäft mit A“. Am 21. März 1932 wurde eine Goethefeier veranstaltet, bei der Kulturverein und Theaterverein gemeinsam agierten: Frau Dubinsky rezitierte einen Prolog von Franz Lang, Frau Brodowska „Gott und die Bajadere“, Grünau und Roll aber trugen aus Goethes „Faust“ die Zueignung, den Prolog im Himmel und danach die Szenen bis zum Osterspaziergang vor³⁵⁷. Am 11. April wurde Ludwig Thomas Komödie „Moral“ aufgeführt, am 9. Mai fand eine Feier statt, bei der das vierzigjährige Bühnenjubiläum von Eugen Grünau gefeiert wurde, der in Leipzig in Schönthans „Raub der Sabinerinnen“ debütierte hatte.

Damit endet die Tätigkeit der Kammerspiele, der im November 1932 einen Aufruf „An unsere Freunde“ veröffentlichte, in dem er bekannt gab, dass er auf Abonnements verzichte, weil diese – als Einmalzahlung – für die krisengeplagten Stadtbewohner nicht zumutbar wären. Versprochen wird, dass die Einzelvorstellungen gleich zahlreich präsentiert werden wie die Abonnementsvorstellungen. Auch sollen die billigen Eintrittspreise beibehalten werden³⁵⁸. Es scheint aber unvermeidlich gewesen zu sein, dass die Schauspieler ihr Versprechen, „Und in diesem Jahre wollen wir Theater spielen wie immer! Werden wir mit aller Kraft von Neuem versuchen, belastete und gequälte Menschen zu erfreuen, zu

³⁵⁵ Siehe: Ein Volkstheater für Czernowitz. In: DTP, Jg. 7, Nr. 1828, 29.3.1930, S. 2.

³⁵⁶ Direktor Grünau und Frau bei den Kammerspielen. In: DTP, Jg. 8, Nr. 2284, 13.10.1931, S. 3.

³⁵⁷ Goethefeier des deutschen Kulturvereins im Musikvereinsaal am 21. März. In: Der Tag (fortab: Ta), Jg. 1, Nr. 12, 26.3.1932, S. 2.

³⁵⁸ Theater und Kunst. Kammerspiele. In: Ta, Jg. 1, Nr. 195, 6.11.1932, S. 5.

rühren, zu erheitern, zu begleiten”³⁵⁹! Von den Vorhaben, Schauspiel und Spieloper und Operette einzustudieren, Märchenvorlesungen und Vorstellungen für Kinder vorzubereiten, Sonntagsmatineen und Vorstellungen für Arbeiter und Schüler anzubieten, konnte nichts verwirklicht werden. Auch die Aufforderung, dem Theaterverein beizutreten und mit dem Jahresbeitrag von 60 Lei dessen Aktivitäten zu unterstützen, wurde nichts bewirkt.

b. Zu den erklärten Zielen des Theatervereins gehörte es, den Czernowitzern – es wurde nicht nach Ethnien unterschieden – gute Theateraufführungen und einen Einblick in die neuere deutsche und nichtdeutsche Dramatik zu ermöglichen. Von den bekannten deutschsprachigen Dramatikern, die nach 1918 auch im deutschen Sprachraum erfolgreich waren, gehören Leonhard Frank mit der Dramatisierung seiner eigenen Novelle „Karl und Anna”, einem Heimkehrerstück, die das Motiv der Frau zwischen zwei Männern in einer originellen Form stellt. Auch der Wiener Anton Wildgans und sein Stück „Armut” waren schon in der Zeit des deutschen Fronttheaters in Bukarest (1917-1918) beliebt, und rumänische Theater – z.B. das von Mărioara Voiculescu – hatten das Stück in ihren Spielplan übernommen³⁶⁰. Von Walter Hasenclever wurde eines seiner Konversationslustspiele, „Ein besserer Herr”, aufgeführt, und von Curt Götz kam der Bühnenerfolg „Ingeborg” zu einem Intermezzo in Czernowitz. Die anderen Stücke stammen von Dramatikern, die nicht zu den Bekanntesten gehören.

Eine regionale Besonderheit war die Erstaufführung der zweiten Spielzeit, das Stück von Walentin Katajew (1897-1986). Die 1929 publizierte dramatische Satire „Die Quadratur des Kreises” enthielt eine Kritik an sowjetischen Lebensverhältnissen und war ein osteuropäisches Novum. Man wollte wohl den etwas missglückten Beginn 1930 vergessen machen, als man statt mit Leonhard Frank mit dem recht wenig bekannten Wiener Stefan Kamare (1880-1945) begonnen hatte, wie dies in der Tagespresse in Czernowitz kritisch vermerkt worden war³⁶¹. Beide Erstaufführungen haben allerdings eines gemeinsam: die aufgeführten Stücke entstanden im Jahre 1929, konnten demnach als sehr aktuell gelten. „Der müde Theodor” war eine in Czernowitz bestens bekannte Komödie, aber sonst war die zweite Spielzeit doch sehr auf anspruchslöse Unterhaltung ausgerichtet, wie dies Drozdowski in seinen späten Erinnerungen auch zugibt. Eine dritte Spielzeit kam nicht mehr zustande, so dass der Versuch – wie viele andere im Rumänien der Zwischenkriegszeit – letztlich scheiterte, eine feste Theatereinrichtung in Czernowitz zu schaffen. An die Eftimiu-Aufführung, das heißt an eine Popularisierung rumänischer Dramatiker, dachte man bei den Kammerspielen nicht mehr, obwohl einer ihrer Initiatoren, der Schriftsteller Georg Drozdowski, in einer Artikelserie in der „Czernowitzer Allgemeinen Zeitung” 1930 dafür geworben hatte, ein festes Liebhabertheater dazu zu nutzen, die rumänische Dramatik den Deutschen oder den deutsche Sprechenden vor Augen zu führen³⁶². Allein ein einheimisches Minderheitentheater könne die Popularisierung

³⁵⁹ Ebenda.

³⁶⁰ 1924 war das gleiche Stück auch von dem Gastspielensemble Pündters in Rumänien – auch in Czernowitz – präsentiert worden.

³⁶¹ Siehe: Kammerspiele des Czernowitzer Theatervereins. In: Czernowitzer Morgenblatt, Jg. 13, Nr. 3663, 7.11.1930, S. 4.

³⁶² Drozdowski schrieb: „Es ist nun ohne weiteres klar, dass die Erschließung rumänischer Dramen nur dem Liebhabertheater möglich sei. Jener erste Versuch, den Direktor Popp mit „Akim“ von Eftimiu gemacht hatte, war ja an die Ständigkeit deutschen Theaters gebunden. Es ist ja einer gastierenden Truppe, die einige Zugstücke einstudiert hat, unmöglich, Proben an ein Stück zu wenden, mit dem sie nur ein paar

einheimischer Autoren übernehmen, denn für das Gastspielensemble sei eine Inszenierung, die sich bloß für einen Kurzaufenthalt eigne, nicht zumutbar.

An einheimische deutschsprachige Regionaldramatik dachte Drozdowski 1930 gar nicht, obwohl er z. B. mit Conrad Pekelmann einen Dramatiker vor der Haustür gehabt hätte, dessen Drama „Vom Baume der Erkenntnis“³⁶³ von einigen deutschen Bühnen aufgeführt worden war. Die von Drozdowski geäußerte Absicht, Operetten und Spielopern von den Kammerspielen aufführen zu lassen, ist nie in die Tat umgesetzt worden. Die von ihm angegebenen 2-3 Gastspiele pro Jahr fanden bis 1939 tatsächlich weiterhin statt.

Was bemerkenswert ist: Drozdowski war der erste, der die Notwendigkeit eines festen Theaters der Minderheiten erkannte³⁶⁴. Zwar bezieht er sich bloß auf das Theater der deutschen Minderheit, übersieht das seit 1922 existierende jüdische Volkstheater von Reisch, aber er weiß, dass eine der wichtigsten Aufgaben dieses deutschen Minderheitentheaters der Kulturtransfer ist. Übersetzungen aus dem Rumänischen werden angeregt, der Kontakt mit rumänischen Dramatikern und Schauspielern wird gesucht. Ob Drozdowski und seine Gesinnungsgenossen allerdings schon damals annahmen, dass die rumänischen Theater keine „echte“ Darstellung übersetzter deutscher Bühnenwerke garantieren können, ist nicht feststellbar. In seinen Erinnerungen liest sich das allerdings so: „Im Teatrul Național spielte man bei miserablen Zuspruch rumänische Stücke und Werke der Weltliteratur in durchaus anerkennenswerter Wiedergabe, wenn es um Schauspiele ging, die dem rumänischen Temperament entsprachen. Als man aber Hauptmanns „Die versunkene Glocke“ inszenierte, Rautendelein mit den Stöckelschuhen auftrat und der Nickelmann mit einer Spaghettifrisur seinen Text sprach, nahm ich mir heraus, den Abend gründlich zu verreißen“³⁶⁵. Dass im Gegenzug die deutschen Darsteller Eftimius Stück vorzüglich interpretiert haben sollen, gehört zur gleichen Mentalitätsvorgabe. Man traute sich selbst das zu, was man bei anderen anzweifelte.

Die Verbindung von nationaldramatisch relevanten Stücken mit Werken der Unterhaltungsbranche wird als eine Notwendigkeit empfunden. Eine gruppenspezifische und eine zeitbedingte Verhaltenskomponente steht damit im Zusammenhang: einerseits soll es ein Spezifikum des heiteren Gemüts der Czernowitzer sein, sich für Unterhaltungsmöglichkeiten und – formen zu entscheiden, andererseits sei die Wirtschaftskrise ein Anlass dazu, dem Publikum, das sowieso von den Unsicherheiten des Alltags belastet wird, eine Chance zu bieten, dem täglichen Mief zu entkommen. Wo bei einer solchen Mischung der Bildungs- und Erziehungsauftrag des Theaters zu suchen sei, wird weder von Drozdowski, noch von den anderen Exegeten der Tätigkeit der Kammerspiele erläutert. Es scheint für diese in erster Linie von Bedeutung gewesen sein, als traditionelles Ritual Teil der Kulturrepräsentation der deutschen Minderheit in Czernowitz gewesen zu sein. Über besondere Ziele – außer dem angesprochenen, aber nur in einem einzigen Einzelfall verwirklichten Anspruch, die Staatskultur für die Minderheit zu erschließen – ist nichts zu erfahren.

Aufführungen auf rumänischem Boden erzielen kann. Das Risiko einer Aufführung im Ausland kann sie keineswegs übernehmen.“ (DROZDOWSKI, Georg: Liebhabertheater Liebhabermusik. In: CAZ, Jg. 27, Nr. 7463, 19.1.1930, S. 11).

³⁶³ Czernowitz: Pardini 1900.

³⁶⁴ DROZDOWSKI, Georg: Liebhabertheater – das Theater der Minoritäten. Der Einfluss der Dilettantenaufführungen auf das Theaterleben der Stadt. In: CAZ, Jg. 27, Nr. 7457, 12.1.1930, S. 9.

³⁶⁵ Siehe DROZDOWSKI, Georg: Damals in Czernowitz und rundum, wie Anm. 22, S. 134.

Dafür hat sich eine Sonderform der Theatertätigkeit herausgebildet, wie sie in Hermannstadt ebenfalls vorhanden war und wie sie auch nach 1945 im Einflussbereich der Sowjetunion üblich blieb: die Verbindung zwischen Berufs- und Laiendarstellern. Vor dem Beginn der Kammerspiele war mit Lydia von Semaka eine aus Czernowitz stammende angesehene Schauspielerin gemeinsam mit Laiendarstellern in Edward Carpenters Lustspiel „...Vater sein dagegen sehr!“ aufgetreten. Lucie Brodowska, die mitwirkte, war die Tochter einer in Czernowitz lebenden Berufsschauspielerin, der die Mutter Unterricht erteilt hatte. Eugen Grünau, der ab 1931 in Czernowitz tätig war, stand – wie seine Gattin – am Ende einer langen Schauspielerlaufbahn. Die engagiertesten Darsteller – Siegmund Pullmann und Stefan Rubasch, ebenso Georg Drozdowski, waren Autodidakten. Für eine bescheidene Bühnenausstattung (Kostüme, Kulissen) hatte der Vorsitzende des Theatervereins, Oberregierungsrat Dr. Wilhelm Pompe, gesorgt, der Bühnenmaler Georg Baron von Löwendal trug zur Ausstattung ebenfalls bei³⁶⁶, und der Musikvereinsaal war – nach dem Saal des Fellner & Helmer-Theaters, die zweitbeste Möglichkeit, in Czernowitz Bühnenwerke vorzuführen. Diese Verbindung zwischen Improvisation, Autodidaktischem und erlernter Darstellungskunst wurde für viele Minderheitentheater zur einzigen Möglichkeit, Inszenierungen einzuplanen. Einen geordneten Bühnenbetrieb konnte man unter solchen Umständen nie regelmäßig und nie reibungslos durchführen. Vergleiche mit den rumänischen Nationaltheatern, denen ganz andere Bedingungen geschaffen wurden, erübrigen sich.

c. Unter den gegebenen Voraussetzungen war auch nicht zu erwarten, dass die Czernowitzer Kammerspiele durch Repertoirewahl, durch Bühnentechnik oder durch die Regie Reformen einleiten. Die Verwendung neu entstandener Stücke, durch die der Eindruck der Teilnahme am lebendigen Theaterleben des deutschsprachigen Raumes stattfindet, hat nicht zu Modellaufführungen geführt. Die Kritik betont demnach auch in erster Linie die schauspielerischen Leistungen, die – so liest man immer wieder – vor allem die psychologische Seite der Rollengestaltung hervorheben. Georg Drozdowski gestaltet z.B. in Stefan Geyers Erfolgsstück „Kleine Komödie“ „das feine Wesen des Barons“³⁶⁷, Stefan Rubasch bietet in Franks „Karl und Anna“ einen Richard, „eine meisterhafte Figur, wie sie dem Autor vorgeschwebt haben mag. Eine gläubige, grundgütig-naive wuchtige deutsche Mannesgestalt, die alle Härten und Schicksalsschläge des Krieges nicht beugen konnten...“³⁶⁸.

Besonders gut schneidet die Leonhard-Frank-Aufführung insgesamt ab. Die Heimkehrerthematik – für die Nachkriegsbukowina ebenfalls aktuell – wurde von den Mitgliedern der Kammerspiele angeblich vorzüglich dargestellt. „Karl (S. Heller) verkörperte wieder den sehnsuchtsvoll nach der ‚blauen Blume‘ suchenden deutschen Träumer. Herr Heller, dessen künstlerisches Wesen ihn für die Rolle des sentimental Liebhabers geeigneter erscheinen lässt, fand auch für diese Figur echte, überzeugende Töne, obwohl sie ihm nicht ganz lag“³⁶⁹. Schließlich die dritte Hauptperson, Anna: „Eine seelenvolle, von stillem, aber reichem Innenleben erfüllte deutsche Frau war die Anna, wie

³⁶⁶ Er wurde vom Czernowitzer Rumänischen Nationaltheater, später vom Nationaltheater Bukarest permanent mit Aufträgen überhäuft.

³⁶⁷ Siehe: Kammerspiele des Czernowitzer Theatervereins. In: Ostjüdische Zeitung, Jg. 12, Nr. 1454, 19.12.1930, S. 4.

³⁶⁸ tz (Skrehunetz, Bruno): Czernowitzer Kammerspiele. „Karl und Anna“ von Leonhard Frank. In: DTP, Jg. 7, Nr. 2013, 14.11.1930, S. 3.

³⁶⁹ Ebenda.

Ilse Dubensky sie schuf. In sprachlichem Ausdruck und Gebärde bot sie in ungemein schwieriger Rolle eine Leistung, vor der man sich, wie vor Rubasch Richard, vorbehaltlos beugen muss“³⁷⁰.

Diese Hinweise auf die Art und Weise der Rollengestaltung vermittelt keinen lebendigen Eindruck von der Aufführung. Da das Bühnenbild – obwohl von einem Berufskünstler gestaltet – nicht überliefert ist, auch keine Regiekonzeption bekannt ist – die Theaterkritiken schweigen darüber –, kann man als eine Besonderheit in Czernowitz bloß die Verbindung von Berufskünstlern und Dilettanten erwähnen. Die konkreten Konsequenzen aus diesem Zusammenwirken sind allerdings auch nicht bekannt.

5. Das Deutsche Landestheater in Rumänien

Wie es zur Gründung dieser Theatereinrichtung kam, ist schon oft dargestellt worden. Die deutschen Tageszeitungen in allen Regionen Rumäniens begrüßten dieses Theater enthusiastisch als *ihr Volkstheater*. Das war sicher auch die Absicht des umtriebigen Gust Ongyerth, dem es nach großen Anlaufschwierigkeiten gelang, das Landestheater zu stabilisieren, 1939 sogar eine Gastspielreise durch Deutschland organisieren und der durch die Aufführungen von Stücken von Karl Franchy, Karl von Möller, aber auch von Victor Ion Popa, der in den dreißiger Jahren Direktor des Czernowitzer Rumänischen Nationaltheaters gewesen war, auch der Dramatik aus Rumänien eine Chance bot.

Wenn man jedoch die Tätigkeit des Landestheaters kritisch betrachtet, dann hat es seine Absicht, für alle Deutschen des Landes da sein zu wollen, nicht oder nicht immer wunschgerecht erfüllt. Zu den Sathmarern Schwaben kam das Theater nie, das blieb dem Deutschen Staatstheater Temeswar vorbehalten. In Bessarabien war das Theater einmal während heftiger Schneestürme und einmal während der Ernte, jeweils wenige Tage, so dass seine Wirkung dort belanglos blieb. Auch die Bukowina hätte allen Grund gehabt, sich zu beklagen. 1935 war das Landestheater kurz in Czernowitz, dann aber vergingen fast drei Jahre, ohne dass es sich wieder im Buchenland zeigte. Als dann der Standort des Landestheaters 1938 nach Kronstadt verlegt wurde, weil das Theatergebäude in Hermannstadt saniert werden musste, kam das Landestheater gleich zwei Mal auf Besuch. Zunächst im Juni 1938, als in Czernowitz und Umgebung 10 Vorstellungen eingeplant waren. Zu den Darstellern gehörte auch der Bukowiner Emil Zirpes, der seit 1935 dem Landestheater angehörte. Aufgeführt wurde eine Komödie von Hans Bunje, „Der Etappenhase“, das in der reichsdeutschen Statistik als zweiterfolgreichstes Stück aufgeführt worden war: 1937/38 gab es 512 Vorstellungen mit Siegmund Graff „Die Primanerin“ und 494 mit Bunjes „Etappenhase“, immerhin noch 312 mit Birabeaus „Mein Sohn, der Herr Minister“ und bloß 158 mit Shakespeares „Hamlet“³⁷¹. Der Czernowitzer Theaterkritiker lachte sich bei der Aufführung des „Etappenhasen“ halb tot und schrieb über den „derber, köstlicher, befreiender Soldatenwitz, der sich vom dunklen Hintergrund des Weltkriegs umso schärfer abhebt“³⁷². Im Juli kam das Landestheater wieder: diesmal wurde ein Lustspiel von Leo Lenz und Ralph Anton Roberts, „Der Kampf mit dem Tatzelwurm“, in Radautz, Gura Putnei, Câmpulung, Vatra Dornei, Siret, Ițcanii Noi, Cernăuți-Roșca (Radautz, Putnatal,

³⁷⁰ tz (Skrehunetz, Bruno): Czernowitzer Kammerspiele. „Karl und Anna“ von Leonhard Frank. In: DTP, Jg. 7, Nr. 2013, 14.11.1930, S. 3.

³⁷¹ Die in Deutschland meistgespielten Werke. In: DTP, Jg. 15, Nr. 4220, 10.4.1938, S. 2.

³⁷² A.: „Der Etappenhase“ macht in Cernăuți seine Männchen. In: DTP, Jg. 15, Nr. 4281, 28.6.1938, S. 5.

Kimpolung, Dorna Watra, Sereth, Sutschawa, Czernowitz) gezeigt³⁷³. Der „Etappenhase“ war im Ukrainischen Haus, der „Tatzelwurm“ im Deutschen Haus in Czernowitz zu sehen.

Eines kann dennoch festgehalten werden: das Landestheater plante für Czernowitz und die Bukowina keinesfalls gleich lange und inhaltsreiche Gastspiele wie für Siebenbürgen und das Banat. Als es beispielsweise im November in Bukarest auftrat, wurden ursprünglich 12 Vorstellungen mit verschiedenen Stücken angesetzt. Es stimmt allerdings auch: in Bukarest spielte das Deutsche Landestheater im Gebäude des dortigen rumänischen Nationaltheaters, was in Czernowitz offenbar nicht möglich war. Eine gewisse Diskriminierung der Bukowina durch das Landestheater kann ohne Übertreibung behauptet werden. Ob dazu die Tatsache beitrug, dass sich in Czernowitz bekanntlich viele jüdische Zuschauer zum deutschen Theater hingezogen fühlten, kann vorläufig nicht überprüft werden.

III. Schlussfolgerungen

Wir haben keinen ausführlichen Überblick über die Theatertätigkeit der Vielvölkerstadt Czernowitz geben wollen und können. Es ging uns darum, auf einige Besonderheiten hinzuweisen, und diese sollen zum Schluss noch hervorgehoben werden:

a. In der Vielvölkerstadt begann nach dem Ersten Weltkrieg eine rege vielsprachige Theatertätigkeit, an der sich rumänische (Fotino-, Voiculescu-, Leonard-Ensemble) und jüdische Ensembles (Wilnaer Theater) beteiligten. Das Stadttheater selbst hoffte man weiterhin als deutsches Theater für alle Stadtbewohner beibehalten zu können. Wenig dienlich war es dabei, dass aus den eigenen Reihen scharfe – oft unberechtigte – Kritik an dem deutschen Theater kam (Maurüber an Gutmann). Wenig zweckdienlich war es auch, dass man das deutsche Theater nur durch die Gunst der Bewohner von Czernowitz behaupten wollte: sie waren nur zum Teil für dieses deutsche Theater – die deutsche und jüdische Gemeinde stimmten dafür, die Ukrainer und Rumänen dagegen. Dadurch war in Czernowitz selbst die Frage berechtigt, ob man – wie früher – ausschließlich durch Künstler überleben wollte, die aus Österreich oder Deutschland verpflichtet wurden. Es zeigte sich bald, dass man diese sehr schnell als „Ausländer“ an ihrer Tätigkeit hindern und ihre Glaubwürdigkeit durch die Bukarester Zentralstellen in Frage stellen konnte. Dass sich die jüdische Bevölkerung für das deutsche Theater engagierte, erwies sich auch als Manko, weil die antisemitischen Ausschreitungen dadurch auch das deutsche Theater anvisierten.

b. Die Hilfe von anderen – sie kam nach 1923 vom Deutschen Kulturstadtrat in Hermannstadt, nach 1933 durch das Deutsche Landestheater ebenfalls aus Hermannstadt – erwies sich als wenig tragfähig, weil dann die Bukowiner von anderen abhängig waren, die ihre eigenen Anliegen entweder zu wenig kannten oder kaum Interesse daran bewiesen.

c. Die Eigeninitiative des Deutschen Theatervereins erwies sich als viel effizienter, und sie scheiterte möglicherweise an den widrigen Umständen der frühen dreißiger Jahre – der allgemeinen Wirtschaftskrise, die Zuschüsse und Unterstützungen im gewünschten Ausmaß verhinderte. Im Unterschied zu „ausländischen“ Künstlern wurden die einheimischen Berufs- und Laiendarsteller auch von der rumänischen Presse begrüßt: „Dieses zweite ständige Theater unserer Stadt bereichert zweifellos das künstlerische Leben“³⁷⁴, war in der

³⁷³ Über die Tätigkeiten der ukrainischen Theater DTP, Jg. 15, Nr. 4309, 30.7.1938, S. 2.

³⁷⁴ Cf. DTP, Jg. 7, Nr., 21.10.1930, S. 4.

Zeitung „Glasul Bucovinei“ zu lesen. Auf diesem Weg hätte man weitermachen und sich den neuen Gegebenheiten im Vielvölkerstaat Großrumänien anpassen können. Das Deutsche Staatstheater in Temeswar, nach 1953 auf eigene Kräfte angewiesen, war nicht bloß aufgrund der Weisungen des kommunistischen Regimes ein Ensemble, das sich mit den rumänischen und ungarischen Kollegen anstandslos verstand und von deren Presse gefördert wurde. Ob dies nach 1920 möglich gewesen wäre, ist einer Überlegung wert.

d. Die wichtigste Besonderheit in Czernowitz, die sich auch unterschiedlichen Eigeninitiativen verdankt, wurde von „Glasul Bucovinei“ angesprochen: dort bezeichnete man die Kammerspiele als „zweites Theater“ in Czernowitz, übersah dabei geflissentlich, dass es seit 1921 ein jüdisches Theater gab, das Direktor Raisch leitete. Demnach gab es in der rumänischen Zwischenkriegszeit, mitten in der Weltwirtschaftskrise drei feste Theater in Czernowitz: das Rumänische Nationaltheater, das 1936 an finanziellen Schwierigkeiten scheiterte, das jüdische, das 1935 noch nachweislich tätig war und das deutsche Theater – die Kammerspiele überlebten den Herbst 1932 nicht. Was nach 1953 in Temeswar durch eine Diktatur möglich erschien – drei verschiedensprachige Theater in der gleichen Stadt – gab es in Czernowitz durch die Eigeninitiative seiner Bürger, wenn auch für kurze Zeit, schon in den dreißiger Jahren³⁷⁵.

Wir verzichten jetzt bewusst auf ästhetische Bewertungen, unterstreichen jedoch: a. dass alles, was man selbst plant und durchführt besser ist, als das, was jemand importiert, b. dass man Toleranz auch an solchen, wenn auch kurzlebigen Einrichtungen erkennen kann. Das führt dann wieder dazu, die sonderbare These eines rumänischen Germanisten zu hinterfragen, ob die Spannungen zwischen Ethnien, sozialen Gruppen, wenn sie von den Beteiligten selbst beigelegt und überwunden werden, doch nicht eher menschlich verständlich und ein Zeichen europäischer Kulturwilligkeit sind, als Hinweise auf ein dramatisch-zerstörerisches Gegeneinander, das der erwähnte Germanist durch Beispiele eines – auch in der Bukowina nachweislichen – Antisemitismus zu belegen versucht. Missverständnisse, unterschiedliche Meinungen, eine historisch bedingte befristete Gegnerschaft lässt an dem letztlich einvernehmlichen Miteinander nicht deuteln.

³⁷⁵ Über die Tätigkeiten der ukrainischen Theater und der polnischen Oper (aus Lemberg: sie kam schon in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts nach Czernowitz) weiß man zu wenig. Ein: *Verzeichnis*/Der zur Aufführung in 10 Vorstellungen in Czernowitz zu bringenden Theater-Stücke in ruthenischer Sprache, welche dem hohen k. k. Landespraesidium daselbst zur Bewilligung hiermit vorgelegt werden/..., das aus dem Stadtarchiv Czernowitz stammt (eine Kopie befindet sich im Bukowina-Institut Augsburg und wurde uns dankenswerter Weise von Luzian Geier zur Verfügung gestellt), hält fest, welche ukrainischen Stücke 1870 in Czernowitz gezeigt wurden, u.a. „Haschi politiki ili svagoda v dve godine 22. Jänner 1870 Z. 195; Pervii liubowschi Komedia...I. Molonukovo 13. November 1869 Zahl 6540; Preduslovie Prolog 13. Novemb. 1869 Z. 6540; Zolotoje krestikoKomedia 4. Juli 1869 Z. 3314; Schenitsda Komedia Gogol Sredstvo vidavati divtschata 4. Juli 1869 Z. 3314 (...). Vorgelegt von A.N. Motenski Direktor der ruth. Bühne, Czernowitz am Jänner 1871.“ Angegeben wurde immer auch die Bewilligungsnummer für die in Lemberg aufgeführten Stücke. Signatur: 3/1/3537

BALANCEAKT ZWISCHEN WANDER- UND STADTTHEATER. DER THEATERUNTERNEHMER CHRISTOPH LUDWIG SEIPP (1747-1793) IN PREßBURG UND HERMANNSTADT

Im Jahre 1748, ein Jahr nach der Geburt von Christoph Ludwig Seipp, erschienen in den „Bremer Beiträgen“ die ersten drei Gesänge von Klopstocks „Messias“. Die Zeitgenossen empfanden dies als revolutionäres Ereignis, und die völlige Transformation der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert wird mit dieser Veröffentlichung in Zusammenhang gebracht, die man als Identitätsnachweis einer deutschen Nationalliteratur betrachtete. Etwas mehr als ein Jahrzehnt lag es damals zurück, dass in Leipzig Karoline Neuber, die Neuberin, den Hanswurst vom Theater verbannt hatte, worauf sich ein bürgerliches deutsches Schauspiel jenseits von Zufall und ästhetischer Anspruchslosigkeit entwickeln konnte und sollte.

Beide Ereignisse sind die Folgen von Entwicklungsprozessen, an deren Endpunkt die Begründung einer bürgerlichen, national orientierten Kunst steht. In der Literatur bedeutete dies, dass von Autoren wie Lessing, Wieland, Klopstock ein neues Kunstverständnis vermittelt wurde. Auf dem Gebiet des Theaters bahnte sich ein Ende der Ära an, in der ausländische - vor allem englische, niederländische und italienische - Wandertruppen Akzente gesetzt hatten. Vor allem war jedoch die Hinwendung zu einem städtischen Kulturalltag wichtig, für den die Verwendung der Muttersprache eine entscheidende Rolle spielte, was nach den Jahrzehnten eines Schauspiels, für das Sprache von sekundärer Bedeutung war (denn die Sprache der englischen und anderen Komödianten war den wenigsten Zuschauern vertraut), ein Novum darstellte. Stabilität, Kontinuität und Homogenität waren die Desiderate, die man auch im Theaterbetrieb durchsetzen wollte.

Eines der Anliegen des bürgerlich-städtischen Kulturalltags war die zunehmend präzisere Arbeitsteilung. Anstelle des flexibel einsetzbaren Alleskönners der Wandertruppen, der nicht nur durch sein Agieren auf der Bühne Einkünfte erzielte, trat der literarisch gebildete, für die konkrete Umsetzung von Texten geschulte Bühnenfachmann. Die zunehmende, zuletzt exklusive Literarisierung des Theaterbetriebs war die wohl entscheidende Neuerung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Einzelpersonlichkeiten waren auch damals Initiatoren von Reformen und deren Träger. Eine Neuberin, ein Konrad Ekhof, ein Schröder, ein Abt standen im hellsten Rampenlicht und waren über die zahlreichen Kleinstaatengrenzen hinaus national bekannt. Wie durch Kunst - in diesem Falle Schauspielkunst, ebenso aber durch die schöne Literatur - die nationale Zerissenheit und der Provinzhorizont überwunden werden konnte, ist immer wieder erörtert worden.

Christoph Ludwig Seipp gehört nicht zu den erwähnten Bahnbrechern im Jahrhundert der Aufklärung. Er trat bloß in deren Fußstapfen und führte begonnene Reformen weiter. Wenn er in gesamtdeutschen Bezügen nur zu den Vermittlern neuer Kunst- und Lebensformen gehörte, erscheint Seipp auf dem südosteuropäischen Hintergrund als Wegbereiter einer deutschen Nationaldramatik, die er im Vielvölkergebiet allerdings neuen, regionalen Anforderungen anzupassen bestrebt war. In der „Galerie von Teutschen Schauspielern und

Schauspielerinnen“, die 1910 als Band 13 der Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte in Berlin veröffentlicht wurde, wird „Herr Seipp“ wie folgt präsentiert: „Körper, Aussprache, Kenntnis seiner Rollen, richtiges, ungezwungenes Spiel sind seine Haupttugenden, und seine Rollen sind alle die, wo vom Herzen zum Herzen geredt werden kann“³⁷⁶. Wenn dies stimmt, könnte Seipp ein Repräsentant der Empfindsamkeit gewesen sein.

„Christof Ludwig Seipp (...) ist eine höchst merkwürdige Persönlichkeit, ein Mann von hohem idealen Streben und seltener Uneigennützigkeit“, erfahren wir von Eugen Filtsch, dem Chronisten des deutschen Theaters von Hermannstadt, „der, vom Schicksal wunderbar geführt, sich keine geringere Aufgabe setzte, als die, die deutsche Schauspielkunst und damit deutsche und europäische Kultur und Gesittung nach dem Osten zu tragen und dieser Aufgabe mit einem Opfermut sein Leben gewidmet hat, welcher schon von seinen Zeitgenossen warm anerkannt wurde, dem Manne aber ein ehrendes Andenken bei der Nachwelt sichert“³⁷⁷.

In Seipps Tätigkeit kann man zwei Entwicklungsetappen feststellen, deren erste seine Tätigkeit als Schauspieler bei verschiedenen Theaterdirektoren umfasst und deren zweite Seipp als eigenverantwortlichen Prinzipal ausweist. Wir werden diese beiden Entwicklungsetappen kurz kennzeichnen, anschließend die Entwicklung seiner Konzeption vom Theater festhalten und schließlich die Gesamttätigkeit von Seipp zu würdigen versuchen.

I. Seipp als Schauspieler und Bühnenschriftsteller (1768-1779)

Die Stationen des jungen Bühnenkünstlers, der zunächst ein Studium der Theologie und der Rechtswissenschaft in Gießen und Jena abgebrochen hatte, waren folgende:

Mit der Schauspielgesellschaft von Karl Friedrich Abt

1768	Erfurt
1771	Erlangen, Bayreuth, Ansbach, Gera und Straßburg

Mit der Schauspielgesellschaft von Lorenz Hartmann

1772	Preßburg
------	----------

Mit der Schauspielgesellschaft von Karl Wahr

1772-1774	Eisenstadt und Eszterháza (im Sommer), Preßburg, Ödenburg, Pest und Ofen
1775	Salzburg
1776	Innsbruck und Salzburg
1777	Preßburg und Wien
1778	Preßburg und Pest
1779	Ofen und Prag

³⁷⁶ Vgl. Siehe Galerie von Teutschen Schauspielern und Schauspielerinnen nebst Johann Friedrich Schinks Zusätzen und Berichtigungen. Berlin (Verlag der Gesellschaft für Theatergeschichte) 1910, S. 122.

³⁷⁷ Vgl. FILTSCH, Eugen: Geschichte des deutschen Theaters in Siebenbürgen. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Sachsen. In: Archiv des Vereines für siebenbürgische Landeskunde. Hermannstadt 1887, N.F. Bd. 21, H. 1, S. 552.

Der junge Schauspieler befand sich zunächst in einer Truppe, die Mitteldeutschland bespielte und sich nach Westen orientierte, wo sie Straßburg erreichte. Über den Prinzipal Karl Friedrich Abt schrieb die „Allgemeine Deutsche Bibliothek“: „Er quälte seine Frau zu Tode, war Bigamist, Mädchenverführer, mutmaßlicher Mörder und Schuldenmacher, aber einer der besten Schauspieler“³⁷⁸. Ebenso wie Konrad Ekhof, mit dem er zusammengearbeitet hatte, ging es Abt darum, klassizistische französische Bühnenwerke zu popularisieren und durch die Darbietungsform die künstlerische und sittliche Hebung des Publikums zu erzielen. Seipps erster Prinzipal hatte 1760 in Biberach bei Wieland debütiert und die Beziehungen zum ersten deutschen Shakespeare-Übersetzer nie abbrechen lassen. Während seiner Tätigkeit bei Abt lernte Seipp 1771 in Straßburg den jungen Goethe sowie H. L. Wagner kennen.

Bei seinem zweiten Prinzipal, Lorenz Hartmann, war Seipps Verpflichtung nicht von Dauer. Für ihn war die Tätigkeit bei Karl Wahr prägend. Die Zielrichtung zeigte jetzt von West nach Ost. In Preßburg, Pest und Ofen, ebenso in den Eszterházyischen Spielorten Eisenstadt und Eszterháza (Fertőd) wurden vor allem Stücke der bürgerlich-englischen Dramatik dargeboten. Lessing und Shakespeare standen am häufigsten auf dem Programm. Wahr selbst galt als Hamlet- und Othello-Darsteller neben dem „Vater der deutschen Schauspielkunst“ Konrad Ekhof als herausragendster Shakespeare-Interpret der Zeit.

Während seiner Tätigkeit bei der Wahrschen Gesellschaft gab Seipp in Salzburg eine Zeitung heraus, war 1777 eine Spielzeit lang Regisseur beim Wiener Kärntnertheater. Als Übersetzer und Bearbeiter von Stücken machte er sich einen Namen. Durch eine Polemik mit der renommierten Zeitschrift „Teutscher Merkur“ wurde Seipp in Theaterkreisen deutschlandweit bekannt. Wieland selbst oder sein Theaterreferent Christian Heinrich Schmid hatten in der Märznummer 1775 eine Notiz veröffentlicht: „Ein gewisser Seipp, Schauspieler bey der Wahrschen Gesellschaft in Ungarn, hat eine ganze Menge elender Schauspiele geschrieben, unter denen ich nur, um der außerordentlichen Frechheit willen, einen König Lear nach Shakespeare bemerke“³⁷⁹. Am 4. Juni 1775 beklagte sich Seipp bei Wieland wegen dieser Notiz und verteidigte seine Übersetzungen und Bühnenwerke, die von den besten Kennern - auch vom Grafen Eszterházy - gewürdigt worden seien. Wieland blieb parteiisch und forderte Seipp zur Veröffentlichung seiner Bühnenbearbeitungen auf. Er nahm nicht zur Kenntnis, dass die Wahrsche Truppe in vielen Fällen - so 1774, als sie in Preßburg „Othello“ und „Macbeth“ aufführte - auf seine eigenen Prosaübersetzungen zurückgriff. Seipps „Lear“-Nachdichtung war die erste Lear-Aufführung im deutschen Sprachraum. Nach der 1774 erfolgten Aufführung in Preßburg ist erst 1778 in Hamburg eine weitere Einstudierung bezeugt.

Bei Wahr trat Seipp auch im Eszterházyischen Adelstheater auf. In Preßburg war das 1774 von Matthias Walch im Auftrag des Grafen Csáky erbaute Theater Handlungsmittelpunkt. Bei den früheren Prinzipalen waren es unterschiedliche, oft recht bescheidene Spielorte, an denen der Schauspieler Seipp auftrat.

Während seiner Tätigkeit als Schauspieler hatte Seipp Gelegenheit, mit Persönlichkeiten der deutschen Literatur und Bühne in Kontakt zu treten. Mit Abt und Wahr hatte er angesehene Schauspieler als Prinzipale, in Salzburg war 1775 Johann Benedikt Cremeri, der von 1770 bis 1775 in Hermannstadt und Temeswar aufgetreten war, das „vorzüglichste Mitglied“ der Wahrschen Unternehmung. Dass Seipp - wie in der Auseinandersetzung mit

³⁷⁸ Vgl. PIES, Eike: Prinzipale. Zur Genealogie des deutschsprachigen Berufstheaters vom 17. bis 19. Jahrhundert. Ratingen, Kastellaun, Düsseldorf 1973, S. 17.

³⁷⁹ Vgl. Theatralische Neuigkeiten. In: Teutscher Merkur 1775, H. 3, S. 274-275.

Wieland - als durchaus ebenbürtiger Gesprächspartner akzeptiert wurde, lässt seine aktive Teilnahme an einer Meinungsbildung erkennen. Nimmt man hinzu, dass Seipp seinen Lessing gut kannte und - vermutlich schon 1779 - eine Bearbeitung des Essex-Stoffes nach den Maßgaben der „Hamburgischen Dramaturgie“ vornahm³⁸⁰, dass er bei der Shakespeare-Rezeption durch Bearbeitungen Beiträge leistete und im Falle der Lear-Übersetzung sogar Priorität vor Wieland und anderen hatte, dann kann man ihm zugestehen, einen Beitrag zur Herausbildung eines deutschen Nationaltheaters geleistet zu haben. Dass dieses - im Unterschied zu Frankreich oder England - nicht einen Mittelpunkt sondern - aufgrund der spezifischen deutschen Situation - mehrere städtische Schwerpunkte aufwies, muss hervorgehoben werden. Dadurch war es allerdings auch möglich, dass neue Wirkungsgebiete erschlossen und regional neue Schwerpunkte sich herauszubilden vermochten. Wenn Preßburg zunächst im Schatten Wiens stand, wenn Braunschweig, Kassel, Leipzig, Dresden, später Weimar von größerer gesamtdeutscher Relevanz waren, lässt nicht darüber hinwegsehen, dass Preßburg in der Ära Wahr Ausgangspunkt für eine deutsche Theatertätigkeit in Ungarn wurde.

II. Seipp als Prinzipal und Bühnenschriftsteller (1779-1793)

Erst als Prinzipal konnte Seipp versuchen, seine eigenen Vorstellungen von Bühnenkunst in die Tat umzusetzen. Als Prinzipal ist er in folgenden Städten aufgetreten:

Zusammen mit Heinrich Bulla

1779 Innsbruck

Als selbständiger Prinzipal

1780	Augsburg und Preßburg
1781	Nürnberg, Augsburg, Preßburg, Temeswar
1782	Temeswar und Hermannstadt
1784	Preßburg
1785	Preßburg und Ödenburg
1786	Preßburg, Ivanka a.d.D., Olmütz
1787	Olmütz, Troppau, Neisse, Brieg
1788	Troppau und Hermannstadt
1789	Hermannstadt und Temeswar
1790	Hermannstadt, Klausenburg und Tyrnau
1791	Tyrnau und Preßburg
1793	Preßburg und Wien.

Zwei Spielzeiten Seipps fanden in Adelstheatern statt. 1780 „bildete seine Truppe des Adelstheater des Fürsten Anton Grassalkovich in Pressburg“, schrieb Eike Pies³⁸¹ und für

³⁸⁰ Vgl. FASSEL, Horst: Ein Wieland-Gegner als Theaterleiter in Pressburg, Temeswar und Hermannstadt: Christoph Ludwig Seipp. In: KITCHING, Laurene/ FASSEL, Horst (Hrsg.): Die Geschichte des deutschsprachigen Theaters im Ausland: Von Afrika bis Wisconsin – Anfänge und Entwicklungen. Frankfurt am Main usw.: Peter Lang 2000, S. 243-264.

³⁸¹ Vgl. PIES, Eike: wie Anm. 3, S. 306.

1786 verzeichnet Cesnaková-Michalcová ein Gastspiel von Seipp in der Sommerresidenz der Grassalkovichs in Ivanka pri Dunaj/Donau³⁸². Eine eindeutige Bewegungsrichtung lässt sich dabei nicht erkennen. Wie schon als Schauspieler hatte Seipp als Prinzipal zunächst in Deutschland bzw. in Süddeutschland Station gemacht. Später hat er eine Theaterunion zwischen Preßburg, Hermannstadt und Temeswar ermöglicht. Nachdem 1783 das Preßburger Theater renoviert und erweitert worden war und nachdem 1788 in Hermannstadt das so genannte Hochmeistersche Theatergebäude entstand, war Seipp bestrebt, feste Spielzeiten vor Ort durchzuführen. In Preßburg gelang ihm dies von 1784 bis 1786, in Hermannstadt von 1788 bis 1790. Als er 1790 gezwungen wurde, Hermannstadt zu verlassen, kehrte Seipp nach Preßburg zurück und verließ die Stadt erst im Jahre 1793, um in Wien ein Vorstadttheater „auf der Landstraße“ zu gründen. Nach seinem unerwarteten Tod führte seine Frau dieses Theater bis 1794 weiter.

Wie es ihm Wieland empfohlen hatte, begann Seipp in dieser zweiten Entwicklungsetappe seine dramatischen Werke zu publizieren. 1785 erschien in Preßburg das Drama „Für seine Gebieterin sterben“³⁸³, 1787 kam ebenfalls in Preßburg „Ein Bändchen Theaterstückchen“ heraus, dem 1798 ein „Zweytes Bändchen“ folgte³⁸⁴. Außerdem verfasste Seipp zwei Reisebeschreibungen, die seine Erfahrungen in Südosteuropa und seine Erkenntnisse über Theater und Gesellschaft darlegen³⁸⁵.

In Hermannstadt war Seipp Mitarbeiter der „Siebenbürgischen Quartalschrift“ (1790). Heinz Kindermann nennt Seipp - mit etwas missglückter Wortwahl (wohl in Anlehnung an den expressionistischen „Denkspieler“ Georg Kaiser) einen „aufklärerischen Denkschauspieler dieser Zeit“³⁸⁶. Sieht man von dem Abstecher nach österreichisch und preußisch Schlesien ab (1786 und 1787), war Seipp bestrebt, in Preßburg, Temeswar und Hermannstadt „einen bessern Geschmack zu verbreiten“ (Gruber von Grubenfels). Grundlage seiner Tätigkeit waren eine anspruchsvollere Professionalität und die nach Lessings Vorstellungen konzipierte Reform der deutschen Nationaldramatik und -literatur.

III. Seipp als Theatermann. Die Entwicklung seiner Theaterkonzeption

Bisher konnte nur andeutungsweise auf Seipps Engagement für die Wanderbühne bzw. für ein festes Stadttheater hingewiesen werden.

³⁸² Vgl. Siehe CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Milena: *Premeny divadla (Inonárodné divadlá na slovensku do roku 1918)*. Bratislava 1981, S. 161.

³⁸³ SEIPP, Christoph Ludwig: *Für seine Gebieterin sterben*. Ein Trauerspiel. Pressburg und Leipzig: Mahler 1785.

³⁸⁴ Vgl. SEIPP, Christoph Ludwig: *Ein Bändchen Theaterstückchen zu betrachten als Zugabe zu den Hauptstücken der Ostermesse 1787*. Preßburg (Philipp Ulrich Mahler) 1787, 172 S.; DERS.: *Zweytes Bändchen als eine Zugabe zu den Hauptstückchen der Ostermesse 1789*. Preßburg (Philipp Ulrich Mahler) 1789, 204 S.

³⁸⁵ Johann Lehmanns *Reise von Preßburg nach Hermannstadt in Siebenbürgen*. Dünkelspiel & Leipzig 1785; SEIPP, Christoph Ludwig: *Reisen von Preßburg durch Maehren, beyde Schlesien und Ungarn nach Siebenbuergen und von da zurück nach Preßburg*. Frankfurt & Leipzig 1793.

³⁸⁶ KINDERMANN, Heinz: *Theatergeschichte Europas*. Band V: *Von der Aufklärung zur Romantik* (2. Teil). Salzburg 1962, S. 689.

In der Folge werden wir - meist indem wir die bisher selten herangezogenen Schriften Seipps verwenden - Seipps Theaterauffassung zu charakterisieren versuchen und uns dabei auf Seipps:

- a. Stellung zu theatergeschichtlichen Traditionen,
- b. Präsentation des Theaters als Institution,
- c. Oszillieren zwischen National- und Regionaltheater zu beschränken.

a. Stellung zu theatergeschichtlichen Traditionen:

Der schnelle Wechsel - allerdings innerhalb eines Ensembles - gehört noch heute zur üblichen Praxis im Theateralltag. Im 18. Jahrhundert war durch den ständigen Ortswechsel der gleichen oder der veränderten Schauspielergesellschaften eine noch intensivere Umstellung von Darstellern und zum Teil von Dargestelltem notwendig.

Das Wandertheater wies vom Sprachlichen her mindestens zwei Phasen auf: in der frühesten agierten ausländische Truppen im anderssprachigen Raum, indem sie auf Pantomime, Gestik und visualisierte Handlungsabläufe bevorzugten. In der späteren erlernten die ausländischen Künstler die deutsche Sprache oder nahmen deutsche Schauspieler in ihre Reihen auf. Dadurch wurde die Sprache auf der Bühne in ihre Rechte gesetzt.

Was die Wanderbewegung der Theatergesellschaften betrifft, so war es vom 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts beliebt, immer neue Spielorte aufzusuchen, die noch vom Theater nicht entdeckt worden waren, weil man dort eine größere Wirkung und bessere Einträge vermutete. Die Ausbreitung erfolgte von West nach Ost (englische und holländische Komödianten) bzw. von Süden nach Norden (italienische Schauspieler). Als seit dem Westfälischen Frieden immer mehr deutsche Wandertruppen entstanden, wurde die Ausdehnung nach Osten fortgesetzt. Es ist kein Zufall, dass Wielands „Teutscher Merkur“ in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts eine intensive deutsche Schauspieltätigkeit in Polen, Russland und Ungarn vermerkt.

Nach der strahlenförmigen Ausbreitung folgte eine Zeit, wo die traditionellen Verkehrswege zu den wichtigsten städtischen Zentren benutzt wurden. Im 18. Jahrhundert bahnten sich langlebige Theaterverbindungen zwischen einzelnen Städten an, die bis zum Ende des 19. Jahrhunderts immer wieder aktiviert wurden.

Seipp war in dieser Entwicklungsphase tätig, als aufgrund von Vorgänger feste Reiserouten benutzt wurden. Zunächst war es Gertrude Bodenburger, auch die siebenbürgische Neuberin genannt, die zwischen Preßburg, Pest, Hermannstadt und Temeswar unterwegs war. Preßburg, Pest und Ofen wurden von Karl Wahr bespielt, bei dem Seipp verpflichtet war. Josef Hülverding praktizierte eine Theaterunion zwischen Hermannstadt und Kaschau. Seipp ist allerdings der erste, der über die Schwierigkeiten der Reise und die besonderen Voraussetzungen vor Ort berichtete.

Nach der Theaterreform der Neuberin, die im Südosten von der Bodenburgerin aufgegriffen wurden, fand eine Hinwendung zur Darstellung des literarisch anspruchsvollen Schauspieltextes statt. Die beiden Alternativen französischer Klassizismus/deutsche Nationalliteratur hat Seipp bei Abt und Wahr kennen gelernt. Er entschied sich für die Option deutsche Nationalliteratur, was mit einschloss, dass er Literaturen wie die englische, niederländische und spanische mitberücksichtigte. Als Schauspieler entsprach er den Wünschen seiner Prinzipale, als Prinzipal vertrat er eine sehr viel umfassendere Auffassung von Dramenliteratur, die Modelltexte aus allen westeuropäischen Literaturen berücksichtigte.

Dass er durch die Bekanntschaft mit Goethe und Wagner über Lessing hinausging und auch die Werke der Stürmer und Dränger aufführen ließ, ist ein Hinweis auf Seipps Eigeninitiativen.

An die Tradition des Wandertheaters erinnern seine Self-made-works, die er der Konkurrenz entzog, indem er sie nur handschriftlich aufbewahrte. An die gleichen Traditionen lässt nicht bloß die rasche Abfolge von Spielorten in den Jahren 1768-1779 denken, sondern - in der Ära der Stabilisierung - 1787 das Gastspiel in den preußisch-obererschlesischen Städten Neiße und Brieg, wo Seipp für die Österreicher spionierte. Die Boten- und Vermittlerdienste früherer Jahrzehnte werden dadurch aktualisiert. Vom Wandertheater weg führen die Bemühungen, seinen Berufsstand zu moralischer Vorbildlichkeit zu erziehen. Dass dies den pädagogischen Absichten des Zeitalters eines Pestalozzi oder Basedow entspricht, leuchtet ein.

Wie sehr Seipp, der selbst - wenn es ums Überleben seiner Gesellschaft ging - Kompromisse eingehen musste, die Praktiken des Wandertheaters ablehnt, lässt eine Kennzeichnung des Niedergang der Theatertätigkeit in Preßburg nach 1774 erkennen: „Diese [die „Schauspielunternehmer“] hatten die Maxime, um einzelne große Einnahmen zu machen, das Aug und Ohr des Publikums mit Gesang, Tanz, Kleidern, Aufzügen, Verwandlungen, Königen, Geistern, Engeln und Teufeln zu überladen, dass den Nachfolgern nichts mehr übrig geblieben ist“³⁸⁷.

b. Das Theater als Institution

Auch Seipp vertrat die Ansicht, dass durch das Illusionstheater nationale Bildung und Erziehung gewährleistet werden können. Eine Voraussetzung dafür sei eine Kontinuität. Diese war nur an festen Theaterstandorten realisierbar. Deshalb kreisen Seipps Überlegungen um:

- einen festen Spielort bzw. ein festes Theatergebäude;
- ein homogenes Repertoire;
- die Wirkungsmechanismen von Theatereinrichtungen.

Ein fester Spielort

Die Suche nach einem festen Spielort war für Seipp eine Obsession. Schon in dem Reisebericht des Jahres 1785 werden in allen durchreisten Städten in erster Linie die Theatergebäude beschrieben, ihre Lage im Stadtbild, ihre Funktionalität für Schauspielgesellschaften wird begutachtet. Besonders gut schneidet das 1783 vom Zimmermann Reischl in Ofen errichtete Holztheater ab:

„An der Donau steht ein angenehmes Schauspielhaus, welchs zwar nur von Brettern zu Sommervorstellungen bestimmt, gewiß manchem zum Muster dienen kann. Es hat Gallerien, Logen, Parterre, Parkett, Orchester, geräumige Bühne schön dekorirt. Das Haus selbst ist inwendig in grauer Farbe gemalt, die Logenabtheilungen sind durch vergoldete Leisten bemerkt. Außerhalb ist an den Logen ein offner Gang, welcher gesperrt werden kann, zur Abkühlung, Aussicht nach der Donau“³⁸⁸.

Auch die Theatergebäude von Preßburg, Hermannstadt, Kaschau und Breslau werden begutachtet. Die Verhältnismäßigkeit von architektonischen Maßen, die Funktionalität

³⁸⁷ Vgl. Johann Lehmanns Reise von Preßburg nach Hermannstadt. Dünkelspiel & Leipzig, 1785, S. 83.

³⁸⁸ Vgl: Johann Lehmanns Reisen, wie Anm. 12, S. 112.

stehen auf dem Prüfstand. Seipp lehnt zum Beispiel das Kaschauer Theater ab, weil es zu groß ist und sein Unterhalt zu viel kostet. Vergleiche ermöglichen Erkenntnisse: „Das Breßlauer Schauspielhaus verspricht von aussen gar wenig, leistet aber desto mehr. Das Preßburger ist sehr groß, fällt prächtig in die Augen, giebt aber wenig, sowohl den Zuschauern als den Arbeitern“³⁸⁹.

Die Wirkung auf ein Publikum ist von Bedeutung. In Preßburg hat begonnen, man durch bemalte „Paniere“ Theatervorstellungen anzukündigen. In Hermannstadt liegt das neue Theatergebäude am Rande der Stadt, in Kaschau fehlt es an Publikum und an Schauspielern in der Umgebung:

„Eine gute Schauspielgesellschaft wird nie nach Kaschau kommen. Woher soll sie kommen? Wohin soll sie gehen? Zu welcher Absicht soll sie die Reise unternehmen? Um den Kaschauern, auf eigene Unkosten, Kunst, Geschmack und Reinheit zu zeigen? Zeit, Ort und Umstände sind gegen ein solches Gebäude zu Kaschau“³⁹⁰.

Seipp betrachtet die Städte und Theater vom Standpunkt des interessierten Unternehmers. Er schätzt Vor- und Nachteile der jeweiligen Orte, die historische Situation, die Zielgruppe für das Schauspiel ein. Dass er Preßburg und Hermannstadt am besten kennt, geht auf seine Erfahrungen vor Ort zurück.

Allgemeiner ist die Erkenntnis, dass nur die Stadtbewohner selbst und ihre Vertretung etwas für das Aufblühen von Kunst und Literatur tun können. „Wenn eine Stadt Schauspiel haben will, so muß sie vor allem Dingen die Schauspieler gehörig versorgen“, erfahren wir³⁹¹. Oder uns wird mitgeteilt: „Hermannstadt kann anhaltendes Schauspiel anständig ernähren, so gut als eine andere Stadt. Wenn Hermannstadt ein solches Bedürfnis verlangt, so wird daran nicht fehlen“³⁹². Die Kennzeichnung Kaschaus impliziert, dass dort nur dann eine Veränderung der schlechten Theaterverhältnisse eintreten kann, wenn die Bewohner dies tatsächlich wollen.

Wie sehr Moden auch die Theatertätigkeit bedrohen können, wie sehr dies durch politische bzw. durch militärische Ereignisse geschehen kann, vermerkt Seipp oft genug. In Preßburg, wo er von 1784 bis 1786 Erfolge feierte, 1785 die erste erfolgreiche Nathan-Aufführung des Jahrhunderts inszenierte³⁹³, brachte die Entscheidung, 1784 die Statthalterei und die Regierungsbehörden nach Ofen zu verlegen, herbe Rückschläge, so dass Hermannstadt, damals noch Hauptstadt von Siebenbürgen, eine gute Alternative anbot. Als dort die Türkenkriege, die letztlich mit militärischen Erfolgen des Prinzen von Coburg endeten, die Hermannstadt und seine Bewohner bedrohten, war dies ein vorübergehender Schatten. Als aber 1790 die siebenbürgische Hauptstadt nach Klausenburg verlegt wurde, kam es zum Eklat: Seipp musste das gute Theatergebäude und seinen Spielort aufgeben.

Moden wirkten sich nicht so verheerend aus, waren aber durchaus ernstzunehmende Wirkungsfaktoren für den Theaterbetrieb. In Hermannstadt war es für Seipp abträglich, dass man den Tanz dem Schauspiel vorzog, dass man Bälle lieber als Theatervorführungen mochte. Der Unternehmer reagierte darauf, indem er im Theater selbst Tanzveranstaltungen

³⁸⁹ Vgl. SEIPP, Christoph Ludwig: Reisen von Preßburg durch Mähren, beyde Schlesien und Ungarn nach Siebenbürgen und von da zurück nach Pressburg, wie Anm. 10, S. 45.

³⁹⁰ Ebda., S. 155-156.

³⁹¹ Ebda., S. 157.

³⁹² Ebda., S. 343.

³⁹³ Die Uraufführung in Berlin war ein Misserfolg gewesen.

durchführen ließ, was seinen Ansichten von der Institution Theater eigentlich widersprach. In Temeswar glaubte Seipp - wie später Reiseautoren des 19. Jahrhunderts - im Sumpffieber einen Erfolgsgaranten entdeckt zu haben: das Fieber soll die Stadtbewohner Zuflucht im Theater suchen lassen! In Preßburg war es die so genannte „Hetze“, eine Arena mit Tiervorfürungen und -kämpfen, die dem Theater Konkurrenz machte.

Die einzelnen Aspekte einer Theaterinstitution als dauerhafte, kommunale Einrichtung werden von Seipp nicht systematisch vorgetragen. Sie sind Teil seiner Darstellung, die weltanschauliche Konstanten konstatiert.

Ein homogenes Repertoire

Mit dieser Forderung nach einem festen Spielplan steht Seipp selbstverständlich nicht allein da. Schon Johann Elias Schlegel hatte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts das Fehlen eines gemeinsamen Spielplans bei deutschen Theatern beklagt. Wie sich Seipp sein Repertoire vorstellte, ergibt sich aus den zwei belegten Spielzeiten in Neiße (1787) und in Hermannstadt (1788). Alle sonstigen Informationen sind in dem 17794 von Gruber von Grubenfels im Reichhartschen Theaterkalender publizierten Nekrolog anzutreffen.

Dass Seipp für die Shakespeare- und Lessing-Rezeption von Bedeutung war, ist schon erwähnt worden. Am eindeutigsten ist dies in seinen eigenen Stücken feststellbar. Den Essex-Stoff des Trauerspiels „Für seine Gebieterin sterben“ wollte Lessing selbst ausarbeiten. Seine ausführliche Bestandaufnahme der französischen und englischen Essex-Bearbeitungen in der „Hamburgischen Dramaturgie“ hat Seipp ebenso gekannt wie Lessings Handlungsgerüst für ein Essex-Stück, das auf eine spanische Vorlage zurückgeht. Was Lessing nicht tat, gelang Seipp, und seine 1785 veröffentlichte Essex-Tragödie beweist einerseits, was er von Lessing übernommen hat und andererseits, wie er durch lange Konversations- und Argumentationspassagen Lessings Lakonismus ersetzte. Auch die 1787 und 1789 publizierten Theaterstücke zeigen Seipp auf den Spuren seines Vorbilds: historische Themen und gesellschaftskritische Kleinkunst ist dabei anzutreffen.

In den erwähnten Spielplänen von Neiße und Hermannstadt lässt sich die Vielfalt erkennen, die der Pragmatiker Seipp bevorzugte. In Neiße, wo er in einer Garnisonsstadt vor allem mit Militärs als Publikum rechnete, stand Unterhaltung auf dem Programm. Im Unterschied zum Wandertheater wählte Seipp jedoch nur bescheidene, aber erfolgreiche Lustspielautoren: Wetzel, Stephanie, Gotter. Als seltenes, aber symptomatisches und anspruchsvolles Angebot wurden jeweils Bühnenklassiker eingepplant: Schillers „Kabale und Liebe“ und Molières „Tartuffe“.

In Hermannstadt war das Angebot reichhaltiger. Hermannstadt war nach Seipps Meinung „die lebhafteste Stadt der kaiserlichen Erbländer“, wobei „Volksmenge, Reichthum, Glanz, Wohlstand und Behaglichkeit die Kennzeichen derselben zu sein schienen“³⁹⁴.

Am 1. Juni 1788 wurde in dem neuen Hermannstädter Theaterbau – er wurde bis 2006 restauriert – ein Prolog von Seipp, „Thaliens Opferweihe“ aufgeführt, danach 84 Lustspiele, 15 Schauspiele, 5 Opern, 24 Trauerspiele, 1 Melodram, 4 Singspiele und 1 Operette³⁹⁵.

Molière, dessen „Tartuffe“ Seipp 1785 als erster auf einer deutschen Bühne aufgeführt hatte, Lessing und Shakespeare standen an der Spitze des Angebots, das den Sturm und Drang durch Klings „Stilpo“, Schillers „Räuber“, Leisewitz „Julius von Tarent“

³⁹⁴ Vgl. FILTSCH, Eugen: Geschichte des deutschen Theaters in Siebenbürgen. In: Archiv des Vereines für siebenbürgische Landeskunde, N.F. Bd. 21, H. 1, S. 569.

³⁹⁵ Vgl. ebda., S. 565.

berücksichtigte, Goethe mit seinem „Clavigo“ zu Wort kommen ließ. Neu war, dass Seipp nicht bloß eigene Bearbeitungen präsentierte, sondern auch die Stücke „Die Milchmädchen“, „Die Kaution“, „Das Steckenpferd Toleranz“, die „in Hermannstadt verfertigt und (...) auch aufgeführt“ wurden³⁹⁶. Vom Hermannstädter k.k. Hofsekretär H. von Schrenck, wurde am 27. Juli 1788 ein Melodram „Iramis, das Opfer aus Liebe“ aufgeführt. Diese beiden Beispiele (Seipp, Schrenck) lassen erkennen, wie Seipp eine regionale Dramatik fördern wollte, die allerdings nicht wie im 19. Jahrhundert an ethnographische oder topographische Zugeständnisse gebunden war. Ein in Hermannstadt Lebender galt eben als Hermannstädter Autor. Eine regionale Thematik ist in Seipps Spielplänen in Hermannstadt nicht auszumachen.

„Das Theater ist nicht der Lehrstuhl. Es ist nicht da, die Jugend zu lehren und Sitten zu predigen. Es ist da, um den Grundsätzen der Moral den Weg der Anwendung zu erleichtern“. Diese programmatische Festlegung von Seipp³⁹⁷ bestimmten die Kontinuität seines Spielplans. Bei Stücken, die aus seiner Sicht den moralischen Vorstellungen nicht entsprachen - etwa aus der Sphäre des Wandertheaters stammten - wurden zwar aufgeführt, aber vorher geändert. Über das Trauerspiel „Gertrude von Arragonien“ lesen wir bei Seipp: „ist hier, jedoch mit Verbesserung des schlechten Stiles, auch gegeben worden“³⁹⁸.

Was zusätzlich gefordert wird, ist von Seipp nicht weiter präzisiert worden. Er schreibt: „Mit einer beständigen Unternehmung verhält sich ganz anders. Diese muß, ihrer Dauer wegen, das Publikum an Simplicität gewöhnen; beyde Theile gewinnen dabey“³⁹⁹. Begriffe wie Natürlichkeit, Einfachheit, fast schon die „edle Einfalt“ werden damit angesprochen. Wichtiger aber ist, dass Seipp Kontinuität anstrebte, der auch der Spielplan angepasst werden sollte und der auch ein festes Theater von den ephemeren Versuchen der Wandertruppen zu unterscheiden hatte. Wenn die Schauspielliteratur dabei prioritär zu beachten war, wenn eine Hierarchie der Autoren aufgrund der einzelnen Literaturwerke erfolgte, so entsprach dies der neuen Entwicklungsetappe des Theaters, die bis zum Ende des 19. Jahrhunderts nur Akzentverschiebungen erfuhr.

Die Wirkungsmechanismen von Theateraufführungen

Seipp wirft seinen Zeitgenossen vor, sich beliebigen Moden zu unterwerfen, die für die Herausbildung von Individualität und Persönlichkeit schädlich sind. In Preßburg war die Kleidersucht als Grund für den Niedergang des Theaters in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts postuliert worden⁴⁰⁰. In Hermannstadt galt die Tanzsucht als Hinderungsgrund für den Theaterbesuch⁴⁰¹.

Seipp führt:

- a. Politische Gründe an, die das Wirkungspotential des Theaters verändern können
- b. Hinweis auf gesellschaftliche Bedürfnisse
- c. Theatergeschichtliche Argumente

³⁹⁶ Vgl. Übersicht der neuesten Literatur. In: Siebenbürgische Quartalschrift, 1 (1790), S. 106.

³⁹⁷ Vgl. SEIPP, Christoph Ludwig: Reisen von Preßburg nach Mähren, wie Anm. 10, S. 362.

³⁹⁸ Vgl. Übersicht der neuesten Literatur. In: Siebenbürgische Quartalschrift, wie Anm. 21, S. 107.

³⁹⁹ Vgl. Johann Lehmanns Reisen, wie Anm. 12, S. 86.

⁴⁰⁰ Ebda., S. 85.

⁴⁰¹ Vgl. SEIPP, Christoph Ludwig: Reisen von Preßburg durch Mähren..., wie Anm. 10, S. 343.

a. Unter den Wechselspielen der Machtpolitik hat die gesamte Tätigkeit von Seipp zu leiden gehabt. In Preßburg und in Hermannstadt haben politische Entscheidungen seine Theaterplanung zunichte gemacht. In Neiße war er ein Spielball in der österreichisch-preußischen Auseinandersetzung. In anderen Städten, die er gerne als Spielort gewählt hätte (Ofen, Breslau) verhinderte es die politische Konjunktur, dass er zum Zug kam.

In Preßburg wie in Hermannstadt waren Seipps Anfänge auf die Protektion von Günstlingen der Kaiserin Maria Theresia angewiesen: auf die des Grafen Anton Grassalkovich bzw. die des siebenbürgischen Gouverneurs Samuel von Brukenthal. Die Anwanderung der bevorzugten Zuschauerschichten (Adel, Militär, Verwaltungsbeamte) konnten auch diese Förderer Seipps nicht verhindern.

b. Zu den gesellschaftlichen Ursachen gehört nicht die - bisher nicht ermittelte Geschmacksveränderung bei Zuschauergruppen. Allerdings hat Seipp selbst die Struktur seiner Zuschauer analysiert. In Neiße war - wie schon erwähnt - sein Spielplan auf die Konsumliteratur ausgerichtet, die bei Militärs beliebt war. In Hermannstadt stand der anspruchsvollere Aufbau der Spielangebots damit in Zusammenhang, dass Seipp nur die Bewohner der „Oberstadt“ - für ihn waren dies der Adel und Vertreter der Landesbehörden, die Jahresabonnements bestellten - plante, bloß für die „Herrschaften“, während die Bewohner der „Unterstadt“ angeblich keinerlei künstlerische Interessen besaßen. Dass die Verarmung von städtischen Einwohnergruppen, dass die Auswirkungen von Kriegen und Katastrophen ebenfalls die Theatertätigkeit in Frage stellten, kann Seipps Aufzeichnungen entnommen werden.

c. Theatergeschichtlich war es folgerichtig, dass die Wandertheater in den Städten eine immer geringere Rolle spielten. Ebenso galt Seipp die partielle Verdrängung des Sprechtheaters durch die Oper als eine historisch notwendige Etappe in der Entwicklung der Schaubühne. Dass die Oper ihre Führungsrolle schon im 17. Jahrhundert gespielt hatte, dass ein Nebeneinander von Sprech- und Musiktheater möglich war, wird nicht reflektiert. Allerdings nimmt Seipp an, dass die Oper aufgrund der präsentierten Wirklichkeitsferne populär wurde, weil man kritische und zeitgeschichtliche Darstellungsformen oder -themen nicht gerne sah. Die Substitution der Hanswurstiaden durch Ritterschauspiele am Ende des 18. Jahrhunderts, gilt Seipp als weitere Entwicklungsetappe, die eine Rückkehr von früheren Rezeptionsgewohnheiten indiziert.

Zu Beginn passte Seipp seine Vorstellungen über Theater den Gegebenheiten des von Wechselfällen bestimmten Wandertheaters an. Dazu gehört es, dass er - in der Polemik mit Wieland - daran festhielt, dass der Erfolg einer Wandertruppe auch von der Einmaligkeit des Repertoires abhängt. Wie die meisten Wandertheater verfügte auch das Wahrsche Ensemble über einen handschriftlichen Vorrat von Spieltexten. 21 Werke von Seipp - Bearbeitungen, Übersetzungen oder eigene Entwürfe - werden bei solchen Gelegenheiten erwähnt. „König Lear“, ebenso aber die 1787 und 1789 publizierten Stücke „Adelheid von Ponthieu“, „Die Tobaksdose“, „Das Milchmädchen“, gehörten zu diesen exklusiven Angeboten der Wahrschen Truppe.

Dem Publikum der Höfe kam man entgegen, wenn man französische Vorlagen bearbeitete. Alle drei oben erwähnten Stücke waren Bearbeitungen französischer Vorlagen⁴⁰². Die Hinwendung zum Städtebürgertum kann man den Spielplänen der

⁴⁰² „Adelheid von Ponthieu“ nach St. Marc, „Die Tobaksdose“ nach „Point d'honneur“, bei „Das Milchmädchen“ wird bloß vermerkt „nach dem Französischen“.

Wahrschen Unternehmung anmerken, als Lessing und Shakespeare immer mehr zu Repertoireschwerpunkten wurden. Seipps Beitrag zu dieser Spielplananpassung ist allerdings nicht auszumachen.

Eine Rückwendung zum Wandertheater und seinen Unterhaltungsstücken war es, dass Seipp 1786 und 1787, als er in der Garnisonsstadt Neiße, ebenso auch in Brieg und Troppau spielte, wieder Possen und Lustspiele reaktivierte, die zum Repertoire des Wanderschauspiels gehört hatten. Auch war es ein Rückschlag, dass der rührige Prinzipal gezwungen war, neben seiner Theatertätigkeit für seine österreichischen Auftraggeber in Preußen zu spionieren. Wie sehr Theater und Militär miteinander verbunden waren, wie sehr man Schauspieler, dieses „fahrende Volk“ instrumentalisierte, ist dieser Episode zu entnehmen⁴⁰³.

Aber nicht diese Qualitäten des Theatermannes sind es, die uns veranlassen, uns mit seiner Tätigkeit zu beschäftigen. Seipp war, wie seine Zeitgenossen und Kollegen, häufig unterwegs. Wenn wir - was schon Eike Pies unternommen hatte⁴⁰⁴ - die Wanderungen von Seipp registrieren, dann war er:

Bis 1779 war Seipp Mitglied der Schauspielgesellschaften von Karl Friedrich Abt, Ludwig Hartmann und Karl Wahr. 1779 leitete er kurzfristig gemeinsam mit Heinrich Bulla ein Ensemble in Innsbruck. Von 1780 und bis zu seinem unerwarteten Tod im Februar 1793 war Seipp Prinzipal. Seine in Wien begonnene Theaterunternehmung wurde bis 1794 von seiner Frau Sophie, geb. Kovacs, weitergeführt.

Die Aufzählung der recht zahlreichen Spielorte Seipps bietet nichts Ungewöhnliches. Es ist auch durchaus möglich, dass weitere Kurzgastspiele in hier nicht erwähnten Orten stattgefunden haben. Eine Besonderheit bleibt allerdings, dass Seipp sich aus Süddeutschland weg nach Ungarn orientiert hat. Filtsch meint dazu, dass Seipp „sich keine geringere Aufgabe setzte, als die, die deutsche Schauspielkunst und damit deutsche und europäische Kultur und Gesittung nach dem Osten zu tragen und dieser Aufgabe mit einem Opfermuth sein Leben gewidmet hat, welcher schon von seinen Zeitgenossen warm anerkannt wurde“⁴⁰⁵. Bei Gruber von Grubenfels, dem Freund und einzigen Biographen Seipps hieß es 1794 noch:

Wenn wir uns mit Christoph Ludwig Seipp beschäftigen, dann geschieht dies, weil Seipp sowohl im Theaterbetrieb im binnendeutschen Raum als auch in Südosteuropa eine von den Zeitgenossen anerkannte Rolle gespielt hat und weil von ihm - im Unterschied zu vielen anderen seiner Zunftgenossen - Zeugnisse vorliegen, die seine Zielsetzungen, seine konkreten Leistungen und seine Schwierigkeiten bei der Umsetzung seiner Vorhaben erkennen lassen. In einer Epoche entscheidender politischer, sozialer und kultureller Veränderungen sind Seipps Bemühungen zu untersuchen, die darauf abzielen:

1. Traditionen fortzusetzen bzw. den neuen Gegebenheiten anzupassen;
2. Eine Theaterreform durchzuführen, die eine eigene, regional spezifische Theaterform schafft und ausgestaltet;
3. Die Rolle des Theaters im gesamtgesellschaftlichen Kontext neu zu bestimmen.

⁴⁰³ Vgl. DUBINSKI, Max: Christoph Ludwig Seipp und sein Gastspiel in Neisse 1787. In: Der Oberschlesier, 12 (1930), H. 1, S. 23-27.

⁴⁰⁴ Vgl. PIES, Eike: Prinzipale, wie Anm. 3, S. 306.

⁴⁰⁵ Vgl. FILTSCH, Eugen: wie Anm. 2, S. 552.

1. Traditionen des Wandertheaters

Für die Entwicklung des Wandertheaters können wir mehrere Formen der Gastspielplanung feststellen.

a. Vom 16. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts fand eine flächendeckende, in alle Richtungen ausstrahlende Bewegung statt. Es bestand die Absicht, wie schon bei den englischen Komödianten während des Dreißigjährigen Krieges die Absicht, nirgends lange zu verweilen und möglichst viele dem Theater noch nicht erschlossene Gebiete nutzbringend aufzusuchen.

b. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bildeten sich festere Routen heraus, die regional unterschiedlich waren und nie den einfachen Nachvollzug der gleichen Spielortabfolge zur Voraussetzung hatten. Zwischen dem Baltikum und Preußen gab es enge Verbindungen, ebenso zwischen Norddeutschland, den Niederlanden und Frankreich. Im süddeutschen Raum zeichneten sich spezifische Reiserouten ab, und Wien wurde zum Ausstrahlungsmittelpunkt für den südosteuropäisch, zunächst für den ungarisch-südslawischen Raum. Die politischen Machtkämpfe, die Neuaufteilung von Territorien beeinflusste verständlicherweise immer aufs Neue die jeweiligen Routenverläufe.

c. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts festigten sich die städtischen Theaterstandorte. Mit dem Versuch, 1767 in Hamburg ein deutsches Nationaltheater zu etablieren, sollten die Wandertruppen durch feste Theatereinrichtungen ersetzt werden. In Wien wurde das 1776 von Joseph II. als Gegenpol zur Comédie française gegründete Hofburgtheater ein zweiter Sitz einer deutschen Nationalbühne. Für die Provinz gab es damit jeweils Modell stiftende Zentren, aber die Gastspieltätigkeit hörte keineswegs auf. Die Wanderbewegung hatte nun die neuen, repräsentativen Zentren zum Ziel. Einzelne Prinzipale und Schauspieler strebten danach, nach bescheidenen Anfängen in der Provinz die nationalen Repräsentationsmittelpunkte in Berlin, Hamburg, Dresden, Wien zu erreichen. Andererseits kann auch eine Gegenbewegung registriert werden: die alternden Stars markierten ihren Abgang auch dadurch, dass sie aus dem Zentrum in die Provinz abwanderten, wo der Abglanz früherer Größe noch wirkungsträchtig genug war. Von West nach Ost verläuft diese Entwicklungsrichtung, wenn wir die Spiellandschaft in Südosteuropa beachten.

d. Noch im 19. Jahrhundert kam es zur Zunahme von Stadttheatern, deren Tätigkeit - in den kleineren Städten - nur durch eine so genannte Theaterunion von zwei oder mehreren Städten gewährleistet werden konnte. Gastspiele außerhalb der Hauptsaison, Auftritte in entfernteren Provinzen und in den Sommertheatern in Bade- und Kurorten waren eine notwendige Ergänzung der festen Theater in mittelgroßen oder kleinen Städten. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kam es dazu, dass die früher konträren Wanderungsbewegungen durch ein Wechselspiel ersetzt wurden. Die erstarkten Provinzeinrichtungen bildeten Bühnenkünstler aus, die nach Westen bzw. zum Mittelpunkt Wien hinstrebten. Während sie dort Erfolge erzielten, pflanzten sie immer wieder auch Gastspiele in die südöstlichen Provinzen ein, wo ihre Laufbahn begonnen hatte. Die Voraussetzung dafür waren Theatergebäude, die mit den mitteleuropäischen und binnendeutschen durchaus wetteifern konnten, was nicht nur für die Prachtbauten der Wiener Firma Fellner & Helmer galt.

Am Beginn der Theatertätigkeit in den deutschen Staaten standen Gastspiele englischer, niederländischer und italienischer Komödianten vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Während die englischen Gastspiele im 17. Jahrhundert vor allem in Braunschweig, Kassel, Prag und Dresden an Fürstenhöfen Erfolge feierten, waren die Holländer vor allem in Norddeutschland,

mitunter bis nach Reval und Riga unterwegs und die italienischen Komödianten traten vor allem in Süddeutschland bzw. in Wien und Prag in Erscheinung. Die ausländischen Gastspiele förderten, weil die Sprachbarrieren das Verständnis der Spieltexte einschränkten, Improvisationen, Extemporieren, gestisch-mimische Komik, die das Auftreten von Lustspieltypen begünstigten, z.B. eines Pickelhering oder Hanswurst.

Als man im 18. Jahrhundert - inzwischen waren vor allem die englischen Wandertruppen mit deutschen Schauspielern aufgefüllt worden - von dem barocken „delectare“ auf ein „prodesse“ legte, als man nicht nur stabile Spielorte, sondern vor allem ein literarisches Standardrepertoire zu schaffen bestrebt war, nahm man zunächst den literaturbeständigen französischen Klassizismus zum Vorbild, so lange keine deutsche Nationaldramatik vorhanden war. Als oberstes Ziel galt es, zunächst durch Nachahmung, dann eigenschöpferisch, die französischen Modelle nachzugestalten und dann durch deutsche zu ersetzen. Dass man im Dialog mit anderen Kulturen das Eigene behaupten und ausgestalten kann, wurde seit Lessing versucht, indem man zunächst das englische, dann auch das spanische Theater analysierte und durch Übersetzungen und Bearbeitungen zugänglich machte. Feste Theater, ein fester Spielplan, eine zielsichere Konzeption, welche die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtete gehören zu den Neuerungen des Theaters im 18. Jahrhundert, das sich immer mehr vom Hof- zum Stadttheater hinentwickelte.

Im Unterschied zu Frankreich oder England fehlte in Deutschland das eine Macht- und Kulturzentrum. Die regionale Auffächerung ermöglichte sowohl eine Auffächerung des Theaterbetriebs als auch die Vielfalt - oft widerspruchsvoller - Entwicklungen.

Christoph Ludwig Seipp, ein Rheinländer, befand sich, nachdem er seine Theologie- und Jurastudien in Gießen und Jena aufgegeben hatte, im Zentrum der Veränderungsbemühungen. 1768 wurde er in die Truppe von Karl Friedrich Abt aufgenommen, der gemeinsam mit dem „Vater der deutschen Schauspielkunst“, Konrad Ekhof, das französische Vorbild als stilbildend und notwendig und die künstlerisch-sittliche Hebung des Schauspielerstandes für unumgänglich hielt. Begegnungen mit dem jungen Goethe und mit Wagner in Straßburg haben Seipp die neusten Tendenzen deutscher Dramatik zur Kenntnis gebracht, so dass es kein Wunder war, dass er später in seinen Spielplänen auch Werke des Sturm und Drang aufnahm. zuvor jedoch lernte er bei seinem zweiten Prinzipal, Karl Wahr, Lessings Reformversuche kennen, ebenso die Bühnenwerke von Lessing und der von ihm beurteilten dichtenden deutschen Zeitgenossen. Von französischen Vorbildern weg zu Shakespeare und den Engländern gelangte Seipp unter dem Einfluss von Lessing. Dass er Shakespeare nicht nur spielte sondern auch übersetzte, führte zu einem Konflikt mit Wieland und dessen „Teutschen Merkur“. Dort war nämlich - möglicherweise von Wielands Theaterreferenten Christian Heinrich Schmid - im März 1775 - eine Notiz erschienen, derzufolge „Ein gewisser Seipp, Schauspieler bey der Wahrischen Gesellschaft in Ungarn, hat eine ganze Menge elender Schauspiele geschrieben, unter denen ich nur, um der außerordentlichen Frechheit willen, einen König Lear nach Shakespeare bemerke“⁴⁰⁶. Am 4. Juni 1775 beklagte sich Seipp bei Wieland, der in einer „Nachschrift des Herausgebers“ willkürlich aus dem Seippschen Brief zitierte und die Meinung vertrat, dass Seipp den Wert seiner Stücke, die bloß für den Hausgebrauch der Wahrschen Gesellschaft geschrieben seien, durch Drucklegung dieser Werke zu beweisen habe⁴⁰⁷. Wieland war parteiisch, da er um

⁴⁰⁶ Theatralische Neuigkeiten. In: Teutscher Merkur, 1775, H. 3, S. 274-275.

⁴⁰⁷ In: Teutscher Merkur 1775, H. 7, S. 90-91.

den Erfolg seiner eigenen Shakespeare-Übersetzungen bangte. Durch die Fehde und durch diese Erstaufführung war Seipp in deutschen Theaterkreisen bestens eingeführt. Dass er, dessen erster Prinzipal Abt 1760 bei Wieland in Biberach debütierte hatte, mit Wieland, Lessing und anderen Koriphäen in Kontakt stand und als anerkannter Gesprächspartner geschätzt wurde, lässt seine Bedeutung erkennen.

DAS DEUTSCHE THEATER IN LUGOSCH

Die kleine Stadt an der Temesch wurde 1334 zum ersten Mal erwähnt. Lugosch liegt im Banat, und das Banat wurde 1552 von den Türken erobert und blieb bis 1718 türkische Provinz. Lugosch selbst und Karansebesch wurden erst 1658 von den Türken besetzt. Die Stadt bzw. Rumänisch-Lugosch bestand 1717, nachdem die Österreicher die Türken vertrieben hatten, aus 218 Häusern. Die habsburgische Besiedlung des Banats mit Deutschen, Franzosen, Italienern, Spaniern usw. führte zur Entstehung einer Doppelstadt: am rechten Temeschufer lag Rumänisch-Lugosch, am linken Deutsch-Lugosch. 1723-1723 gab es Zuesiedlungen – hauptsächlich von Handwerkern - aus Österreich, Böhmen, Bayern, Schlesien, aber im Türkenkrieg 1737-1739 wurde Lugosch weitgehend zerstört. 1747 kam es zur Ansiedlung von siebenbürgischen Rumänen in die sogenannte „Neue Welt“, seit 1784 durfte sich auch Deutsch-Lugosch Marktflecken nennen. 1818 gab es drei Handwerkerinnungen, deren Archiv erhalten ist. 1835 wurde das erste deutsche Theater erbaut, das bis 1876 immer wieder seine Pforten öffnete. Eine deutsche Zeitung erschien in Lugosch von 1920 bis 1937 („Lugoscher Zeitung“). Im 19. Jahrhundert gab es seltene Gastauftritte von bekannten Musikern, so konzertierten 1875 Franz Liszt und 1881 Wilhelm Kienzl, der Komponist der Oper „Der Evangelimann“ in Lugosch. 1923-1942 erschien die viersprachige Zeitschrift „Glasul minorităților/ Stimme der Minderheiten/La voix des minorités“⁴⁰⁸ in Lugosch, von 1920 bis 1940 war hier der deutsche Anwender-Verlag tätig. Ab 1969 erschien ein „Lugoscher Anzeiger“ auf Initiative der gebürtigen Lugoscherin Maria Stein als Beilage der „Neuen Banater Zeitung“ in Temeswar; der Gymnasiallehrer Heinrich Lay war der eifrigste Mitarbeiter dieser Beilage. Die verschiedenen Kirchen: rumänisch-orthodoxe, griechisch- und römisch-katholische, reformierte, evangelische, eine jüdische Synagoge gibt es noch heute. Wie im 18. Jahrhundert verbindet die Temeschbrücke das ehemalige Rumänisch- und Deutsch-Lugosch, aber Deutsche leben dort nur noch wenige, allerdings gibt es seit der Wende 1990 deutsche Investoren in der Stadt: Villeroy & Boch hat die Mondial-Fabrik übernommen, auch die Schuhfabrik gehört einem deutschen Unternehmer.

An Persönlichkeiten hat Lugosch eine ganze Reihe von Namen aufzuweisen. Wir beschränken uns auf die Musiker: Konrad Paul Wusching (1827-1890) und den Kirchenmusiker Franz Metz (geb. 1955) waren in Lugosch tätig, der erste Direktor des Deutschen Staatstheaters Temeswar, Johann Szeckler (1902-1997), kam aus Lugosch, auch der Komiker Alexander Ternovits. Die beiden rumänischen Komponisten Tiberiu Brediceanu (1877-1968)⁴⁰⁹ und Filaret Barbu (1903-1984), der letzte langjähriger Leiter des rumänischen Ion-Vidu-Chors, waren Lugoscher, ebenso der ungarische Komponist György Kurtág (geb. 1926), neben György Ligeti einer der bekanntesten zeitgenössischen ungarischen

⁴⁰⁸ 1922 erschien als Vorgängerin „Magyar Kisebbség“.

⁴⁰⁹ Bekannt sind seine „lyrischen Szenen“: La șezătoare (Der Spinnabend) 1908, Seara mare (Der große Abend), 1924, La seceriș (Bei der Ernte), 1936.

Komponisten. Von Barbu ist vor allem seine Operette „Ana Lugojeana“ (Anna, die Lugoscherin) populär geblieben. Lugosch blickt gerne auf seine Sänger zurück, von denen Traian Grozăvescu (1895-1927), den ein Museum (sein Geburtshaus) in Lugosch ehrt, als Tenor in Klausenburg, Berlin und Wiener Erfolge feierte, während der ungarische Sänger Oszkar Kálmán (1887-1971) in Budapest engagiert war, aber auch Gastspiele in Deutschland gab, z.B. 1925 in Hamburg (in Verdis „Aida“ und Mozarts „Zauberflöte“ als Osmin), 1927-1929 in Berlin⁴¹⁰. Der Dracula-Darsteller Béla Lugosi (1882-1956, eigentlich: Béla Ferenc Dezső Blaskó) ist ein weiterer Sohn der Temeschstadt⁴¹¹.

Die Aufzählung, die zweifelsohne unvollständig ist, versucht bloß anzudeuten, was es in der heute 50.000-Einwohner-Stadt Falle der Persönlichkeiten zu erkennen, die aus Lugosch stammen und zum Teil dort tätig waren. Aus den Beständen der Budapester Széchényi-Bibliothek sind Theateralmanache bekannt, die sich auf das deutsch- und ungarischsprachige Theaterleben in Lugosch beziehen. Dem Verzeichnis der erwähnten Autoren kann man entnehmen, dass es in Lugosch seit 1797 deutsche und seit 1835 ungarische Theateraufführungen gab. Während aber die deutschen Almanache 1852 enden, gibt es noch aus dem Jahr 1892 und 1894 eine „Magyar Thália“, und auch die Plakatsammlung der Ungarischen Nationalbibliothek lässt erkennen, dass die Kontinuität des ungarischsprachigen Theaters bis 1925 erhalten blieb⁴¹².

Man sieht demnach, dass in Lugosch später als in den Festungsstädten Temeswar (seit 1751) und Arad (seit 1793), auch später als im Bergstädtchen Orawitz (1783) deutsche Theateraufführungen stattfanden. Ein Grund dafür ist, dass, wie erwähnt, Lugosch im Türkenkrieg 1738-1740 Kriegsschauplatz war, dass auch im Türkenkrieg 1788-1790 in nicht allzu ferner Nachbarschaft – z.B. am linken Donauufer bei der Veterani-Höhle⁴¹³. 1797 erschien der „Theaterkalender auf das Jahr 1797“, der im Gothaer Kalender erwähnt wird, aber bislang unauffindbar ist. Auch in den Jahren 1805-1809, als der General Johann Graf von Soro-Saurau (1730-1809) in Lugosch seinen Lebensabend verbrachte, soll es – wie Heinrich Lay meint⁴¹⁴ – Aufführungen in Lugosch gegeben haben, die Graf Soro-Saurau veranlasste.

Sicher ist, dass es eine ganze Reihe von Theateralmanachen gibt, lange nicht so viele wie für Temeswar, wo die Kontinuität dieser Almanache eindrucksvoll ist⁴¹⁵. Vom 21. Oktober bis zum 5. September 1835 hat es eine ungarischsprachige Spielzeit im Gebäude des Lugoscher Stadttheaters gegeben⁴¹⁶. Auch für das Jahr 1838 gibt es einen Beleg: damals

⁴¹⁰ Vgl. Oskar Kálmán. In: Lugoscher Zeitung (fortab: LuZ)Z, Jg. 33, Nr. 140, 25.12.1925, S. 4. Auch in: Magyar Színházművészeti Lexikon online, 1.09.2006.

⁴¹¹ Vgl. CREMER, Robert: Béla Lugosi. The Man behind the Cape. Chicago 1976; EVERSON, William K.: Klassiker des Horrorfilms. München. Goldmann 1982.

⁴¹² Vgl. HANKISS, Elemér/ BERCZELLI A. Károlyne: A magyarországon megjelent színházi zsebkönyvek bibliográfiája XVIII-XIX század. Budapest 1961, S. 221-224.

⁴¹³ Vgl. noch im Jahre 1811 erwähnt sie Peter Hebel in seiner Erzählungen „Unverhofftes Wiedersehen“ und präsentiert die Einnahme der Veteranihöhle durch die Türken (1788), die tapfere Verteidigung der Höhle durch Major Stein, zu den Weltereignisse der Zeit zwischen 1755 und 1805.

⁴¹⁴ Zurzeit eine mündliche Mitteilung, der eine Publikation darüber folgen soll.

⁴¹⁵ Vgl. dazu ULRICH, Paul S.: Die Spielplangestaltung und das Personal des deutschsprachigen Temeswarer Theaters im 19. Jahrhundert statistisch betrachtet, insbesondere für die Jahre 1822-1850. In: FASSEL, Horst (Hrsg.): Das Deutsche Staatstheater Temeswar nach 50 Jahren, vor dem Hintergrund deutscher Theaterentwicklung in Europa und im Banat seit dem 18. Jahrhundert. Tübingen/ Temeswar 2005, S. 51-74 (Thalia Germanica; 7).

⁴¹⁶ Vgl. Magyar játékszíni zsebkönyv 1835 in der OsZK (Ungarische Nationalbibliothek).

erschien, wie auch danach, der deutsche Theateralmanach bei Joseph Beichel in Temeswar und wandte sich diesmal an das Publikum in Temeswar und Lugosch, denn der bekannte Theaterdirektor Theodor Müller ließ sein Ensemble in beiden Städten spielen⁴¹⁷. In den vierziger Jahren sind die meisten Theateralmanache für Lugosch überliefert: für die Jahre 1840, 1846-1848. 1852 gab es erneut einen ungarischsprachigen Almanach („Játékszíni emlény“), und 1892 und 1894 die erwähnte „Magyar Thália“.

Das ist insgesamt nicht viel und ist nur dann aussagekräftiger, wenn man außerdem die deutschen Theateralmanache heranzieht, aber auch diese halten nur für die Jahre 1846,

Man kann die Entwicklung des deutschen Theaters in Lugosch übersichtlich gliedern:

1. Von 1797 bis 1897: gab es – mit Unterbrechungen – deutsches Berufstheater in dem Städtchen an der Temesch;
2. Von 1918-1944: in der Zwischenkriegszeit kam es im Zeitraum 1923-1927 und 1933-1944 zu gelegentlichen Gastspielen deutscher Berufsschauspieler, ebenso Gastspiele rumänischer, ungarischer und jüdischer Theater, außerdem war das Laien- und Schultheater mit Aufführungen in fünf Sprachen (deutsch, rumänisch, ungarisch, französisch, jüdisch) sehr aktiv;
3. Nach 1945: nach dem Zweiten Weltkrieg gastierte das Deutsche Staatstheater Temeswar ab 1953 und die deutsche Abteilung des Staatstheaters Hermannstadt gelegentlich in Lugosch, ebenso waren rumänische und ungarische Theater zu Gast. Von 1949-1986 bestand in Lugosch ein sogenanntes Volkstheater mit einer rumänischen Abteilung. Von 1964 wirkte in Lugosch auch ein deutschsprachiges Volkstheater.

Diese drei Perioden können im Augenblick nur andeutend dargestellt werden, da für die Zeit selbständiger deutscher Theater (von 1835 bis 1900 gab es ein eigenes Theatergebäude⁴¹⁸) nur die Plakatsammlung der Ungarischen Nationalbibliothek in Budapest, deren Sammlung von Theateralmanachen und seltene Notizen in Wiener und Pester Theaterperiodika Bezug auf die Tätigkeit des Lugoscher Theaters nehmen. Heinrich Lay, der verdienstvolle Lokalhistoriker, der ab 19 in der Temeswarer „Neuen Banater Zeitung“ Entdeckungen aus dem Lugoscher Kulturleben sammelte und in mehreren Buchpublikationen und im „Lugoscher“ über die periodische Presse der Stadt, über deren Institutionen, vor allem die deutschen Schulen, berichtete, wird auch eine Theatergeschichte von Lugosch vorlegen, von der bisher keine Einzelheiten bekannt sind, die aber sicher – wie bei Lay üblich – zahlreiche Archivquellen heranziehen wird.

Für die späteren beiden Etappen deutschsprachigen Theaters in Lugosch steht in der Zwischenkriegszeit die „Lugoscher Zeitung“ (1920-1937) zur Verfügung, ebenso rumänische und ungarische Regionalzeitungen. Nach 1945 sind es die deutsche Tageszeitung „Neuer Weg“ (1949-1992, ab 1993 mit geändertem Titel: „Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien“), die Temeswarer Zeitung „Die Wahrheit“ (1957-1967) und die „Neue Banater Zeitung“ (1968-1991), Bukarester Monatsschrift „Volk und Kultur“ (1956-1985), die Kronstädter Wochenschrift „Karpatenrundschau“ (1968-heute zunächst als Beilage der „Allgemeinen Deutschen Zeitung“) und die Literaturzeitschrift „Neue Literatur“ (1950-2003), die das Kulturleben von Lugosch und mithin auch das dortige Theaterleben beachten.

⁴¹⁷ Vgl. Almanach des Theaters zu Lugos zum neuen Jahre 1838. Temeswar: Beichel 1837.

⁴¹⁸ Vgl. Lugoscher Theater 100 Jahre. In: Lugoscher Wochenblatt, Nr. 17 vom 25.12.1935, unpaginiert. In der Zwischenkriegszeit befand sich der Laden von Philipp Kern im Gebäude des ehemaligen Theaters.

1. Von 1797 bis 1897

Über die Theatertätigkeit bis 1835 ist wenig bekannt, nur die erwähnten Almanache sind Belege dafür, dass man den Versuch, in Deutsch-Lugosch Theater zu etablieren, unternommen hatte.

Über das Theatergebäude erfahren wir im Jahre 1835, dass Baumeister Franz Pumberger (Wiener Schule) im Auftrag von Hans Anton und Johann Liska am 1. April 1835 den Grundstein gelegt hat, und dass das Theater am 1. Oktober 1835 mit einer Haydn-Symphonie und dem historischen Drama „Péter Szapary oder die Erstürmung von Ofen“ eröffnet wurde. Im Theater gab es 16 Logen und 600 Sitzplätze. Die Innenarchitektur stammt von Friedrich Kraus (Temeswar), die Beleuchtung von Karl Demuth (Wien)⁴¹⁹.

Der Souffleur Joseph Pauscher, bei Direktor Theodor Müller verpflichtet, gab 1838 einen „Almanach des Theaters zu Lugosch zum neuen Jahre 1838“ heraus⁴²⁰. Er betrifft die Spielzeit vom 21. Oktober bis zum 31. Dezember 1837 und ist sicher von einem weiteren Theaterjournal (denn der Titel „Almanach“ ändert daran nichts, dass es ein Theaterjournal war) gefolgt worden, das sich aber nicht erhalten hat. Im Herbst 1837 gab es 43 Vorstellungen, von denen wir die vom 29. Oktober (Nestroys „Lumpazivagabundus“), 9. November (das Schauspiel „Griseldis“ von Friedrich Halm), am 10. November und am 13. Dezember je ein Grillparzer-Stück („Die Ahnfrau“ bzw. „Das Leben ein Traum“), am 30. November (Goethes „Faust“), am 21. Dezember Raimunds „Alpenkönig und Menschenfreund“). Das Ereignis dieses Teils der Spielzeit war die Aufführung von Rossinis zweiaktiger Oper „Cenerentola“, „vom Temesvárer Opern-Personale aufgeführt“, das unter der Leitung von Kapellmeister Limmer nach Lugosch angereist war⁴²¹.

In den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts sind die Belege zahlreicher, und man kann die Tätigkeit der einzelnen Theaterdirektoren zum Teil verfolgen, ohne allerdings ein Urteil über die Art der Darstellung wagen zu können. Die Zeugnisse über einzelne Aufführungen sind sehr spärlich. In der Pester Zeitschrift „Der Spiegel für Kunst, Eleganz und Mode“ (1820-1849), die sehr viele Theaternachrichten veröffentlichte, wird Lugosch 1840 zwei Mal erwähnt: einmal, als am 18. August der Pester Pianist Alois Pusch im Lugoscher Stadttheater, allerdings vor wenig Publikum, konzertierte und das Lob der Kritik erhielt⁴²² und zum anderen, als die Spielzeit 1840/1841 am 6. November mit Holbeins Drama „Gabrielle von Belle Isle“ eröffnet wurde und der Theaterdirektor Gottfried Lange seinen Einstand gab. Der Kritiker Ucevey merkte an:

„Das Theaterpersonal ist im Ganzen, für unser Städtchen nämlich ziemlich gut, und lässt uns von seiner Befähigung, unterstützt durch einen unablässigen Fleiß, sehr Befriedigendes erwarten. Nur bleibt noch sehnlichst zu wünschen übrig, dass das Publicum den Leistungen unseres Theaterdirektors genügende Unterstützung gewähre“⁴²³.

Einem Theaterplakat der Plakatsammlung der Ungarischen Nationalbibliothek entnehmen wir, dass am 26. März 1848 „heute, bei festlicher Ausschmückung und Beleuchtung des

⁴¹⁹ Vgl. Aus Lugosch, im Banate. In: Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens. Hrsg. Adolf Bäuerle, 28 (1835), Nr. 220 (4.11.), S. 880.

⁴²⁰ (Temesvár): Beichel 1838, 8 S.

⁴²¹ Vgl. wie Anm. 13.

⁴²² Vgl. UCSEVEY: Lugos (20. Aug.). In: Der Spiegel. Pest 1840, S. 547.

⁴²³ Vgl. UCSEVEY: Lugos. In: Der Spiegel 1840, S. 779.

äußeren Schauplatzes zur Feier der für die Hoffnungen des Landes so frohen Ereignisse“ unter dem Motto „Magyarenland und seine Helden“ eine Festveranstaltung stattgefunden hatte, bei der Direktor Söld die Schlusszenen aus Theodor Körners „Zriny“-Drama aufführen ließ, außerdem wurden Gesänge nach Texten von Mihály Vörösmarty und Ferenc Kőlcsey angestimmt.

Adolph Kainz, der auf der Suche nach einem festen Standort für ein von ihm geleitetes Theater das Banat, Siebenbürgen und die Walachei bereiste, schrieb 1859 über Lugosch:

„Gegen Mittag kamen wir nach Lugos, einer großen, und wenn sie nicht so kothig wäre, einer hübschen Stadt. Der Komiker Hava führt dort die Direktion und man hatte eben das dritte Abonnement zu Ende gespielt. Man gab das vor zwanzig Jahren neue Stück „Dr. Fausts Hauskäppchen“ und der Zettel verkündete der erstaunten Welt mit Murphy’schen Lettern das Ereigniß, dass das große Gefecht mit bengalischer Flamme zum Schluß des ersten Aktes von Hrn. Remay arrangirt sei. Nun. Las man doch einmal in Kronstadt tableaux arrangirt und beleuchtet von Frau Rosenschön! Neuberin, du hast vergebens den Hanswurst begraben, er hat seinen Sarg gesprengt und steckt in der Haut der Herren Regisseure“⁴²⁴.

Wir begnügen uns mit diesen drei Beispielen. Für 1840 gab der Souffleur Anton Koslovsky die beiden „Theater-Almanach. Allen hohen und verehrungswürdigen Freunden der Kunst zum neuen Jahre 1840“⁴²⁵ heraus. Die Spielzeit in Lugosch dauerte vom 23. November bis 31. Dezember 1839 bzw. vom 1. Januar bis 24. März 1840. Direktor Hein ließ am 24. November „Der Markt zu Ellerbrunn“, am 10. Dezember Carl Blums, altdeutsches Sittengemälde’ „Goldschmieds Töchterlein“ zusammen mit einem ungarischen Tanz, am 12. Dezember Nestroys „Lumpazivagabundus“ am 14. Schillers „Kabale und Liebe“, in der Weihnachtszeit Bellinis Oper „Norma“ und am 31. Dezember Birch-Pfeiffers Schauspiel „Johann Gutenberg“ aufführen. Er hatte ein kleines Ensemble (8 Herren, 6 Damen, 3 Kinder), das im Frühjahr um 3 Mitglieder schrumpfte. Man begann das neue Jahr 1840 mit einem Neujahrspilog, der gemeinsam mit Wilhelm Noeldechens Lustspiel „Die Steckenpferde“ aufgeführt wurde. Am 12. Januar wurde Franz Karl Weidmanns 1837 publiziertes Lustspiel „Till Eulenspiegel“ aufgeführt, am 9. Februar Raimunds „Alpenkönig und Menschenfreund“, am 24. März das Schauspiel „Gotthard aus dem Walde“. Das bemerkenswerteste Ereignis war am 8. März die Präsentierung des – heute nicht mehr bekannten – Schauspiels „König Korvinus“ (wahrscheinlich: Corvinus), „aufgeführt von Knaben in der wallachischen Sprache“⁴²⁶.

Aus dem „Almanach für die Freunde der Schauspielkunst“ (1836-1861) gibt es erst ab 1848 Nachrichten über das Stadttheater in Lugosch, so dass wir zunächst weiterhin aus den Theateralmanachen, die für Lugosch in Temeswar gedruckt wurden, Einzelheiten entnehmen. Sie betreffen sowohl die wechselnde Zusammensetzung des Ensembles als auch den Spielplan. Wie Paul S. Ulrich dies schon für Temeswar festgehalten hat, gab es in der ungarischen Provinz keinerlei Besonderheiten der Spielpläne im Vergleich zu den österreichischen und deutschen Zentren. Die von der regionalen Theatergeschichte immer

⁴²⁴ Vgl. KAINZ, Adolph Th.: Reisebriefe. In: Allgemeine Theater-Chronik, 28 (1859), Nr. 94-96, S. 370.

⁴²⁵ Temesvár: Beichel 1839, 14 S. und KOSLOVSKY, Anton: Wanderers Scheidegruß. Temesvár: Beichel 1840, 6 S.

⁴²⁶ Vgl. KOSLOVSKY, Anton: Wanderers Scheidegruß. Temeswar: Beichel 1840, unpaginiert.

wieder untersuchten beiden Schwerpunkte: a. Stücke mit Lokalbezug, b. Klassikeraufführungen spielen neben Possen, Schwänken, Vaudevilles, Lustspielen eine untergeordnete Rolle.

Der Souffleur Heinrich Höllzemann gab 1845 den „Almanach des königl. städtischen Theaters in Lugos zum neuen Jahre 1846“ heraus⁴²⁷ und hielt fest, dass Anton Söld als Direktor ein Ensemble aus 7 Damen und 10 Herren zusammengebracht hatte, dass Kapellmeister Maier für Musik sorgte, Dekorateur Pokorny für die Bühnenausstattung und Garderobe. Die Spielzeit begann am 16. Oktober 1845 mit einem Prolog von Söld, dem Vaudeville „Doktor Robin“ von Jules Prémarmay und der deutschen Bearbeitung des französischen Vaudeville „Rue de la lune“ (Hohe Brücke und tiefer Graben) durch Heinrich Börnstein. An den nächsten beiden Tagen wurde das historische Drama „Christine von Schweden“ und Nestroys „Quodlibet“ aufgeführt. Danach folgten drei Abonnements mit 14, 17 und 11 Stücken. Es gab ein einziges Stück, das in zwei Abonnements vorhanden war, Bayards Lustspiel „Er muss aufs Land“. Alle anderen Stücke wurden ein einziges Mal angeboten. Zu den Dramatikern, die mit mehreren Stücken vertreten waren, gehören Nestroy („Quodlibet“, „Hinüber herüber“, „Der Zerrissene“, „Das Mädel aus der Vorstadt“, „Der Zeitgeist“, „Unverhofft“), Ernst Raupach („König Enzo“, „Der Müller und sein Kind“, Eduard von Bauernfeld („Der Zauberdrache“, „Ein deutscher Krieger“) Jean-Francois Bayard („Der Vater der Debütantin“, „Er muss aufs Land“, „Marie oder die Regimentstochter“), Alexandre Dumas [Sohn] („Das Fräulein von St. Cyr“, „Der Thurm von Nesle“, heute: „Der Turm der Lüste“). Der starke französische Anteil am Repertoire ist keineswegs überraschend. Aus der deutschen Lustspielliteratur sind nicht zu viele Belege anzutreffen, sieht man vom Wiener Volkstheater ab. Nach einzelnen Genres findet sich folgende Aufteilung: *Possen*: Friedrich Kaiser („Stadt und Land oder Der Viehhändler aus Oberösterreich“), Nestroy („Hinüber herüber“), Ferdinand Kringsteiner („Werthers Leiden“), „Herr Joseph und Frau Waberl“, „Die Entführung vom Maskenball“, „Der Krämer und sein Commis“, „Unverhofft“, „Der Zeitgeist“; *Schwänke*: „Der Schulmeister von Kiripolz“; *Lustspiele*: „Doktor Wespe“ von Roderich Benedix, „Neues Mittel, Töchter zu verheiraten“, „Der Vater der Debütantin“, „Er muss aufs Land“ und „Marie oder die Regimentstochter“ von Bayard, „Das Fräulein von St. Cyr“ von Dumas, „Der Schneider von Lissabon“ von Eugène Scribe (eigentlich: „Die Mäntel oder Der Schneider von Lissabon“), „Hohe Brücke und tiefer Graben“ von Prémarmay, „Der Zauberdrache“ von Bauernfeld, „Der Empfehlungsbrief“ von Carl Töpfer, „Kunst und Natur“ von Albini; *Schauspiele*: „Die Gebieterin von St. Tropez“ von Anicet Bourgeois, „Wahn und Wahnsinn“ von Anne Duveyrier, „Die Walpurgisnacht“, „Die Ahnfrau“ von Grillparzer, „Johanna von Montfaucon“ von August von Kotzebue, „Die Juristen“, „Der Fabrikant“ von Fenouillet de Falbaire de Quingey, „Ein deutscher Krieger“ von Bauernfeld, „Fürst und Advokat“, „Jolantha, Königin von Jerusalem“; *Dramen*: „Christine von Schweden“, „Massaroni“, „Der Müller und sein Kind“ und „König Enzo“ von Raupach, „Die Giftmischerin“, „Don Carlos“ von Schiller, „Die Waise aus Genf“ von Castelli, „Die beiden Waisen“ von August Schrader, „Mathilde“ von Eugène Sue; *Singspiel*: „Fröhlich“. *Genrebild*: „Die Glücksritter von Paris“.

8 Possen, 1 Schwank, 11 Lustspiele lassen den starken Schwerpunkt für leichte Unterhaltung erkennen, denn auch das Singspiel und das Genrebild müssen hier hinzugefügt werden. Mit 8 Schauspielen und 9 Dramen ist der ernste Part des Repertoires

⁴²⁷ Temesvár: Joseph Beichel, 10 S.

von Söld ebenso gut vertreten. Es ging dem Direktor um eine Ausgewogenheit, und bloß die überproportionale Zahl der Nestroy-Stücke fällt aus dem Rahmen, passt aber zum Zeitpunkt. Vom klassischen Bühnenrepertoire sind mit Schiller, Grillparzer, Scribe, Dumas vertreten, während Raupach, Kotzebue, Castelli die Neigung betonen, nicht zu neue Stücke aufzuführen. Die große Zahl der Possen und Lustspiele (oft sind es Bearbeitungen französischer Vaudevilles) ist zeittypisch.

Es fällt auf, dass einige historische Stoffe angeboten werden: Christine von Schweden, der italienische Brigant Massaroni, König Enzo, die Königin Jolante von Jerusalem sollen das Interesse des Publikums wecken. Auch die für das Banat exotischen Spielorte (St. Tropez, St. Cyr, Lissabon, Bristol, Genf, Jerusalem) sollten die Erwartungen steigern. Ein Hinweis auf Lokales ist nicht zu erkennen, ebenso wenig ein besonderes Interesse an Bühnenklassikern.

Zwei Jahre später ist es ähnlich. Inzwischen war der Herausgeber ein anderer, der Souffleur Carl Krammer, und er stellte seinen „Theater-Almanach von Lugos zum neuen Jahre 1848“ unter das Motto: „Verhältnisse bestimmen den Menschen“. Neben dem Direktor Anton Söld gab es zwei Regisseure (Sauer mann, Preschl), einen Kapellmeister (Ranftl), dazu 8 Schauspieler und 9 Schauspielerinnen. Hermine Söld und Franz Rohfeld waren für Kinderrollen vorgesehen. Die Spielzeit begann am 30. Oktober 1847 mit Heinrich Börnsteins Lustspiel „Mein Mann geht aus“. Im Almanach werden die vom 30. Oktober bis 22. Dezember 1847 aufgeführten Stücke verzeichnet, im ersten Abonnement 29, im zweiten 13, im dritten 6. Es wurden 19 Possen, 8 Lustspiele, 15 Schauspiele aufgeführt, 1 Trauerspiel. Das Lustspiel „Großjährig“ von Bauernfeld, Börnsteins „Mein Mann geht aus“ und „Stradellerl“ von A. Lödl (eine Parodie der Oper „Stradella“) wurden jeweils einmal wiederholt. Mit drei Possen war Nestroy am häufigsten vertreten („Der Talisman“, „Die beiden Nachtwandler“, „Nagerl und Handschuh“), Friedrich Kaiser mit den Possen „Des Schauspielers letzte Rolle“ und „Geld“, Jean-Francois Bayard war mit „Der Konfusionsrath“ und „Der Wattenfabrikant“, Ernst Raupach mit „Rafaele“, Victor Hugo mit „Ruy Blas“, Augustin Vinzentini „Rataplan“, Friedrich Dingelstedt „Das Gespenst der Ehre“, Anne-Honoré Duveyrier „Die schöne Müllerin“, Louis de Angely „Von Sieben die Hässlichste“, Eduard von Schenk mit „Die Krone von Cypern“, Roderich Benedix „Die Sonntagsjäger“ usw.

Anton Söld ließ im gleichen Jahr vom 1. Mai bis zu, 5. September auch in Temeswar spielen. Dort traten am 4. Mai auch die „Araber-Marokkaner-Akrobaten“ auf, vom 5.-7. Mai war der Magier Baron Puchta zu sehen. Außerdem zeigte man am 12. Mai „Kossuth, Tableau mit 60 Darstellern“, zwei Tage später war „Die Tochter der Wildnis“ zu sehen, im Juni Weißenthurns „Der Wald von Hermannstadt“. Raimunds „Der Bauer als Millionär“ wurde ebenso gezeigt wie Laubes „Die Karlsschüler“ (dazu war ein Tableau: „Schillers Monument in Stuttgart“ zu sehen) und ein Vaudeville von Adolf Müller und Scutta, „Die Kinder des Regiments“, bei dem auch das Tableau „Die Exekution, als Beitrag auf dem Altar des Vaterlandes“ zu sehen war. Die letzte Vorstellung präsentierte F. Kauers und Carl Friedrich Henslers „Das Donauweibchen. Ein romantischkomisches Volksmärchen mit Gesang“⁴²⁸. Man kann davon ausgehen, dass Söld ähnlich Tableaus wie oben erwähnt auch in Lugosch auf die Bühne brachte und dass er auch sein Repertoire von Temeswar dem Lugoscher Publikum nicht vorenthalten hat.

⁴²⁸ Vgl. FISCHER, Georg: Theater-Almanach für den Sommer 1848. Temeswar: Beichel 1848, 8 S.

Man kann wie 1846 feststellen, dass Anton Söld einige Dramatiker bevorzugt (Nestroy, Raupach, Bauernfeld, Bayard, Friedrich Kaiser) und dass er ansonsten ein eher zufälliges Programm zusammenstellt, in dem die heitere Muse – wie überall an anderen Theaterstandorten – eine dominierende Rolle spielt. Auch in diesem Fall fehlen Stücke mit einem Lokalbezug, und von den Bühnenklassikern waren nur Nestroy und Victor Hugo (sein „Ruy Blas“ erschien 1838) vertreten.

Im „Almanach für die Freunde der Schauspielkunst“ wird für das Jahr 1846 Carl Friesen sen. als Theaterdirektor in Lugosch genannt. Er verfügte über ein Ensemble, das aus 12 Schauspielern und 8 Schauspielerinnen bestand, außerdem wirkten 5 Schauspielerkinder in den Kinderrollen mit. Die Spielzeit wurde am 1. November 1846 mit Nestroys Posse „Unverhofft“ eröffnet. Am 15. November beherbergte das Stadttheater ein Konzert von Franz Liszt. Über den Spielplan Friesens wird nicht unterrichtet, aber Nestroys Posse „Unverhofft“ war schon 1845 von Anton Söld präsentiert worden.

Nach 1848 gibt es einen regelmäßigen Theaterbetrieb in Lugosch, aber das vorhandene Publikum kann offensichtlich keine ganzen Spielzeiten finanzieren, so dass die Theaterunternehmer ihr Ensemble im gleichen Jahr immer häufiger in weiteren Banater oder ungarischen Städten auftreten lassen. Der Wandel im Spielplan ist auch anhand des „Deutschen Theateralmanach“ (nach 1861 die Folgepublikation des „Almanachs für die Freunde der Schauspielkunst“) bzw. des „Neuen Theater-Almanachs“ (ab 1892) feststellbar.

Allerdings wird in jedem Jahr nur angegeben, was es an Neuigkeiten gegeben hat, ein Ausschnitt aus dem jeweiligen Spielplan. 1861 verfügte Carl Rémay, der selbst erste Charakterrollen, Helden und Charakterliebhaber spielte, über ein Ensemble aus 13 Herren und 9 Damen, er konnte sich über 4 vertragsbrüchige Künstler beklagen, ebenso über einen Abgang. In seinem Programm standen Goethes „Faust“, Schillers „Wallenstein“, Shakespeares „König Lear“, das Trauerspiel „Mondecaus“ von Emil Brachvogel, Franz Schönthans „Der Raub der Sabinerinnen“, Birch-Pfeiffers Lustspiel „Ein Kind des Glücks“, des „Lebensbild mit Gesang“ „Der Teufel im Herzen“ von Theodor Flamm und Joseph Wimmer, das Charaktergemälde von François Ancelot „Freund Grandet“, das Charakterbild „Eine Judenfamilie“ von Johann Heinrich Mirani, das Schauspiel „Anna-Lise“ von Hermann Hersch, die Posse mit Gesang von Kalisch und Berg „Einer von unsere Leut“, Offenbachs Operetten „Hochzeit bei Laternenschein“, „Das Mädchen von Elisonzo“, „Orpheus in der Unterwelt“, „Die Zaubergeige“, die komische Oper „Die beiden Savoyarden“ von Nicolas Dalayrac. Das war ein abwechslungsreiches Novitätenangebot für Lugosch, aber Rémay tat mehr. Nachdem er zuvor in Arad die dortige Arena renoviert und „prächtig ausgestattet“ hatte, erfuhr man auch:

„Das Theater in Lugos ließ Hr. Dir. Rémay ebenfalls in brillanter Weise renovieren und durchgehends dekorieren. In Folge seiner künstlerischen Leistungen, so wie seiner großen Opfer als Direktor wurden ihm die Theater /Arad, Lugosch/ auf drei Jahre mit besonderen Begünstigungen übertragen“⁴²⁹.

Carl von Rémay, geboren 1821, feierte 1861 sein 25. Bühnenjubiläum. Er war als Vierzehnjähriger erstmals aufgetreten: im Theater in der Josefstadt als Karl Moor in

⁴²⁹ Vgl. A. Heinrich's Deutscher Bühnen-Almanach. Berlin 25 (1861), S. 348.

Schillers „Räubern“. Sein Berufsjubiläum feierte er in Arad, und darüber berichtete der „Deutsche Bühnen-Almanach“:

„Der in der Theaterwelt als darstellender Künstler rühmlichst bekannte Schauspieler, jetzt Direktor K. Rémay, erlebte am 27. April 1860 sein 25jähriges Künstlerjubiläum, welches von den Mitgliedern des Stadttheaters und der Kapelle mit ihren Regisseuren E. Böhm und Stampfl sowie auch mit dem Kapellmeister an der Spitze, im Theater, welche in einen wahren Feentempel umgeschaffen war, erleuchtet von einigen hundert Flammen und farbigen Prophetensonnen. Unter einem Baldachin war ein großer Goldrahmen mit einem schönen Festgedichte für den Jubilar aufgestellt. Daneben stand Frau Ludwig-Oeser mit einem Lorbeerkränze, an dessen Rändern in Silber die Namen der Rollen: Hamlet, Hans Jürge, Essex, Narciß, Baron Zinnburg, Posa, Garrick, Bradamant, Thomas Randhofer, Stephan Foster und Dichter Heinrich eingetragen waren, in welchen Rollen der Jubilar in Wien, Gratz, Pesth, Innsbruck, Linz, Krakau, den Bühnen Furore gemacht. Zur Linken stand Fräul. Högendorfer mit einem großen silbernen Pokale, worauf die Namen sämtlicher Mitglieder graviert waren. Der Jubilar wurde von den Herren Böhm und Stampfl aus der Theaterkanzlei auf die Bühne geholt und unter Intraden und Vivats wurden die Festgeschenke von den Damen überreicht, worauf Frau Ludwig und Hr. Böhm in sinniger Weise den Jubilar baten, diese Liebesgaben freundlich aufzunehmen“⁴³⁰.

Die Feierlichkeit hat sich wahrscheinlich in Lugosch nicht wiederholt, aber ihre Beschreibung lässt erkennen, wie Inszenierungen – auch Tableaux – damals aussehen konnten.

Nach 1868 dominierten – wie im gesamten deutschen Sprachraum – die Operette, die Oper und das Volksstück mit Gesang. Der musikalische Teil faszinierte offensichtlich auch das Lugoscher Publikum. Zu den Novitäten in Lugosch gehörten: „Salon Pitzelberger“ von Jaques Offenbach, „Mannschaft an Bord“ von Zaitz, „Der Dorfbarbier“ von W. Rosen, „Die Zaubergeige“ Märchenspiel mit Musik und Ballett von Franz von Pocci, „Der Vampyr“ Oper von Heinrich Marschner, „Weiber, Wein und Spiel“ ein Volksstück mit Gesang von J. Böhm (nach dem Roman von Paul de Kock), „Die schöne Klosterbäuerin“ Volksstück mit Gesang von Friedrich Prüller, Musik Anton Müller, „Der letzte Gulden“ Posse mit Gesang von O. F. Berg, Musik von Suppé, „Der Färber und sein Zwillingbruder“, Posse von Nestroy, das 1855 publizierte Lustspiel „Der geheime Agent“, das Lustspiel von Louis de Angely „Von Sieben die Hässlichste“, das Lustspiel „Doktor Wespe“ von Roderich Benedix. Außerdem scheint sich ein Klassikerkult angebahnt zu haben, denn von Schiller wurden „Kabale und Liebe“, „Die Räuber“, „Wallensteins Lager“, von Goethe „Faust“ und „Clavigo“ aufgeführt.

1870 setzte Mathias Ottepp, der die Theaterkonzession für das gesamte Banat, Siebenbürgen und die Militärgrenze erworben hatte, auf Lustspiele und Operetten: die Operetten „Blaubart“, „Signor Fagotto“, „Die Großherzogin von Gerolstein“, „Herr und Madame Denis“ von Offenbach, „Zehn Mädchen und kein Mann“, „Das Pensionat“ von Suppé, „Das Geheimnis der alten Mamsell“ nach dem Roman von Marlitt, „Das war ich“, Lustspiel von Johann Hutt, ebenso die historischen Sujets in „Der Meisterschuss von

⁴³⁰ Vgl. A. Heinrich's Deutscher Bühnen-Almanach. Berlin 25 (19861), S. 247.

Pottenstein" von Zaitz, „Kaiser Josef und die Schusterstochter" von Heinrich Jantsch; „Schach dem König,, von Hippolyt August Schaufert, „Der Brandstifter in der Vendée" hatten es Ottepp angetan.

1875 setzte auch Franz Zech auf Offenbach („Die Prinzessin von Trapezunt", „Javotte"), „Mein Leopold", das bekannte Lustspiel von Adolphe L'Arronge, die Posse „Cocottenkönigin" von Karl Görlitz, die Posse mit Gesang von O. L. Berg „Der barmherzige Bruder" (Musik: Millöcker), „Eine elegante Person Lebensbild mit Gesang" von Ottokar-Franz Ebersberg, das Zeitgemälde in fünf Akten von Franz von Schönthan „Der große Krach", das historische Schauspiel von Friedrich Schütz „Täuschung auf Täuschung", das pseudohistorische Schauspiel „Madame Angot" von Joseph Aude, „Die neue Magdalena" von Alexandre Dumas (Sohn), G. B. Siebenhoff „Ein Held der Feder", Schauspiel nach einer Erzählung aus der Zeitschrift „Die Gartenlaube". Es war eine bunte Mischung, in der das Musikalische und Exotische nicht zu kurz kam, ebenso das Historische und selbstverständliche das Komödiantische.

Ähnlich ging es bis zum Jahrhundertende weiter, als 1899 im ganzen Banat die festen deutschen Theatereinrichtungen abgebaut wurden. Unter den 1884 erwähnten „neu aufgeführten Stücken" befinden sich wieder die „Elegante Person", „Ein barmherziger Bruder", aber auch „Ein Schwabenstreich" von Franz von Schönthan, „Maria Theresia und Trenck" von Ferdinand Kracher, „Unser Schatzerl. Posse mit Gesang" von Leon Treptow und Bruno Zappert (Musik: Ernst Reiterer), „Frei will er sein. Posse mit Gesang" von Joseph Kohlhofer und Karl Gärtner (Musik: A. F. Ferron), „Die lustigen Weiber von Krems", Franz Nissels „Zauberin am Stein" und – wie bei Ludwig Duba üblich - kein namhafter Dramatiker oder Komponist. 1884 wird kein Repertoire angegeben, 1887 erfährt man von Neuinszenierungen der Oper „Fedora" von Humbert Giordano, der Operetten „Der Bettelstudent", „Gasparone" von Millöcker, „Don Cesar" von Dellinger, „Der Zigeunerbaron" und „Der lustige Krieg" von Strauss, des Schauspiels „Der Hüttenbesitzer" von Georges Ohnet.

Die immer stärkere Festlegung auf Unterhaltung ohne höhere Ansprüche ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausgeprägter. Gleichzeitig aber ist das ungarische Theater auf dem Vormarsch, was wir wieder anhand der Plakatsammlung der Ungarischen Nationalbibliothek belegen können. In den neunziger Jahren gehört Lugosch zum südungarischen Theaterdistrikt, und wurde von folgenden ungarischen Ensembles bespielt: 1894 von Károly Füredi, der auch in Groß Betschkerek, Werschetz, Pancsova und Weißkirchen spielen ließ, 1898 von Antal Bokody, 1899 von József Hevessy, 1900-1901 von Béla Mezei, der u.a. 1901 Katona „Bánk bán" und Millöckers „Gasparone" ins Programm nahm. Sándor Földes kam 1902 mit seiner Truppe nach Lugosch, 1903 war es Péter Déak, 1904 Kálmán Balla usw. 1912-1913 kam Béla Mezei wieder und führte zahlreiche Operetten von Offenbach, Strauss, Gilbert, auch die Oper „La Traviata" auf, 1914-1916 war Kálmán Balla in Lugosch und 1917-1918 László Betleni-Bruckner. Ihre Spielpläne sind sehr detailgenau den Plakaten der reichhaltigen Budapester Sammlung zu entnehmen. Wie sehr sie deutsche Dramatiker (Mezei z.B. häufig Hermann Sudermann) im Programm hatten, ebenso deutsche und österreichische Operettenkomponisten, kann man bestens ermitteln. Im März 1918 gastierte auch das ungarische Stadttheater von Großwardein in Lugosch und zeigte ungarische Stücke, aber auch Shaws „Pygmalion" und Scribes „Ein Glas Wasser". Eine Besonderheit war am 6. und 7. Januar 1912 die ungarischsprachige Aufführung des Passionsspiels von Oberammergau.

Nach 1899 bestand kein deutsches Stadttheater mehr, aber die deutsche Bühnentätigkeit kam dadurch nicht zum Erliegen: einerseits führten die verschiedenen Vereine deutsche

Stücke auf⁴³¹, andererseits gab es Gastspiele mit deutschen Ensembles: vom 23.-27. Oktober 1901 gastierte die Tegernseer „Bauerngesellschaft“ mit fünf bayerischen Volksstücken in Lugosch⁴³², im Oktober 1912 war das gleiche Ensemble wieder in Lugosch⁴³³.

Auch rumänische Laienspieler traten vors Publikum und 1913 das Ensemble von Victor Antonescu: 1900 wurde von der Reuniune de cânt și muzică Maria Baiulescu Lustspiel „Idil la țară“ aufgeführt (am gleichen Abend gab es auch ein deutsches und ein ungarisches Lustspiel zu sehen), am 31. Dezember 1908 gab es einen rumänischen Abend des gleichen Vereins mit A. din Dornas Lustspiel „Bai de mare“ und D. R. Rosettis Komödie „Un leu și un zlot“. Emil Gârleanu hatte für den rumänischen Frauenverein das Lustspiel von Brioux „Brândușa“ übersetzt, das am 26. Dezember 1912 aufgeführt wurde und sowohl 1913 als auch 1914 erneut gezeigt werden konnte. Im November 1913 gastierte Victor Antonescu (Bukarest) zum ersten Mal in Lugosch. Er präsentierte Ion Luca Caragiales „Năpasta“ und „O noapte furtunoasă“, ebenso Roberto Braccos „Sacrificiul“ und A. Capus „Castelana“.

Eine Besonderheit ist der Gastauftritt englischer Schauspieler: 1912 trat die Truppe von John Wortley in Lugosch auf und spielte für die Lugoscher Hochwassergeschädigten⁴³⁴.

Bisher können wir folgende Liste von Theaterdirektoren aufstellen, die in Lugosch – oft auch gleichzeitig in anderen Städten – tätig waren. Es ist immer wieder möglich, dass in einem Jahr mehrere Ensembles in einer Stadt datierten, auch das kann man der nachfolgenden Liste entnehmen, die auf Angaben der Theateralmanache, der Plakate und Theaterperiodika beruht. Sie ist keineswegs vollständig, und dort wo es Lücken gibt, bedeutet das keineswegs, dass in den betreffenden Jahren keine Theatertätigkeit vorhanden gewesen ist. Es zeigt bloß, dass unsere Informationen noch ergänzt werden müssen. Aus deutschen und österreichischen Quellen ist dies kaum möglich, man müsste demnach die Archive in Ungarn und Rumänien nach den jeweiligen Theaterpersönlichkeiten absuchen.

1837-38	Theodor Müller (mit Temeswar)
1839-40	Anton Hein
1845-46	Anton Söld
1847	Carl Frieze sen.
1848	Anton Söld (mit Temeswar)
1852	Emil Antony
1857-60	Julius Senzel (mit Werschetz, Weißkirchen)
1859	Hava
1860	Carl von Rémay (mit Arad)
1861	Carl von Rémay sen. (mit Temeswar, Arad, Großbetschkerek)

⁴³¹ Vgl. z. B. der Gewerbe-Liederkranz führte am 27. und 28. November 1898 die romantische Oper von Mosenthal „Das goldene Kreuz“ auf, Dirigent war Wilhelm Schwach, am 11. und 12. November 1899 Millöckers „Posse mit Gesang“ „Das Blitzmädel“, am 16. Februar 1902 Junghähnels „Die Polizeistunde“, am 25. und 26. Oktober 1902 Thomas Koschats Singspiel „Der Bürgermeister von St. Anna“, am 7. und 8. November 1903 Laufs Schwanck „Die Naturheilmethode“ usw.

⁴³² RAUCHENEGGER, B.: Das Jägerblut; SCHMID, Maximilian: Der Friedenstifter; HARTL-MITIUS: Die Millibäuerin vom Tegernsee; FLÜGGEN, Christian: 's Lenerl von Oberammergau; FREY, Karl / BECK, Julius: Im Herbstmanöver.

⁴³³ Vgl. FLÜGGEN, Christian: 's Lenerl von Oberammergau; BECK, Julius: Im Herbstmanöver.

⁴³⁴ Zu allen erwähnten Aufführungen gibt es Plakate in der Ungarischen Nationalbibliothek.

1862	Carl von Rémay sen. (mit Arad, Großbetschkerek)
1863	Carl von Rémay sen. (mit Werschetz, Orawitz, Großbetschkerek)
1866	Carl von Rémay sen. (mit Temeswar, Arad)
1867	Carl von Rémay (mit Semlin, Hatzfeld, Temeswar) Mathias Ottepp (mit Brod, Orawitz)
1868	Michael Weber
1868-69	Mathias Ottepp (1868-69 in Hermannstadt und Kronstadt)
1870	Mathias Ottepp (mit Werschetz und Weißkirchen)
1874	Mathias Ottepp
1875	Franz Zech
1876	Franz Zech (mit Großbetschkerek)
1884	Ludwig Duba (mit Werschetz und Pancsova)
1885	Josef Paray
1886	Louis Köstler
1887	Josef Paray (mit Orawitz)
1892	Hubert Laß (mit Neupest/Ujpest und Budakezi) Ludwig Duba (mit Orawitz, Semlin, Pancsova) Carl von Páray (mit Neupest/Újpest)

Sieht man davon ab, dass noch viele Lücken zu füllen sind, hat man den Eindruck eines abwechslungsreichen, um die Jahrhundertwende auch sprachlich vielfältigen Theaterlebens, das den in Lugosch lebenden ethnischen Gruppen jeweils eigene Angebote machte und sich an ein oft mehrsprachiges Publikum wandte.

2. Von 1918-1944

Nachdem zwei Drittel des Banats durch den Friedensvertrag von Trianon (1920) Rumänien zugeteilt worden waren, ging manches zunächst so weiter wie bis dahin. Die Kontinuität des ungarischen Theaters in Lugosch war zwar bedroht, aber sie war noch vorhanden. Zunächst war es bis 1923 Desider Róna, der aus Arad kommend ungarische Spielzeiten in Lugosch bestritt⁴³⁵. Es wurden jeweils drei Mal wöchentlich Vorstellungen angeboten. 1924 ging es weiter: man inszenierte Béla Zerkovik und Emmerich Harnets „Der Schwanenritter“⁴³⁶, ebenso Jean Gilberts Operette „Katja, die Tänzerin“⁴³⁷, auch „Die rote Mühle“ von Ferenc Molnár und die Operette „Die Bajadere“⁴³⁸ von Imre Kálmán, ebenso „Libellen“⁴³⁹. Ab 13. September 1925 gastierte Mihály Fekete 30 Tage lang in Lugosch⁴⁴⁰. 1926 und 1927 gab es weiterhin ungarische Kurzgastspiele, aber danach hörten sie auf bzw. sie wurden durch seltene Gastspiele aus Ungarn ersetzt: 1931 konnte man in

⁴³⁵ Vgl. u.a. Gastspiel der Arader Theatergesellschaft in Lugosch. In: Temesvarer Zeitung, Jg. 72, Nr. 39 vom 20.2.1923, S. 6; Ungarisches Theater. In: LuZ, Jg. 31, Nr. 118, 28.10.1923, S. 2 (vom 9. bis 12.11. wurde Lehárs „Tangokönig“ präsentiert); in: LuZ, Jg. 31, Nr. 129, 25.11.1923, S. 1

⁴³⁶ Vgl. Ungarisches Theater. In: LuZ, Jg. 32, Nr. 94, 5.9.1924, S. 3.

⁴³⁷ Vgl. Ungarisches Theater. In: LuZ, Jg. 32, Nr. 96, 11.9.1924, S. 3.

⁴³⁸ Vgl. Ungarisches Theater. In: LuZ, Jg. 32, Nr. 97, 14.9.1924, S. 3.

⁴³⁹ Vgl. Ungarisches Theater. In: LuZ, Jg. 32, Nr. 98, 17.9.1924, S. 3.

⁴⁴⁰ Vgl. Ungarisches Theater. In: LuZ, Jg. 33, Nr. 99, 16.9.1925, S. 3.

Lugosch Miklos Bánffys Drama „Der Stärkere“, ebenso Victor Eftimius „Prometheus“-Drama sehen, in beiden Fällen verzeichneten die Budapester Gäste geringe Einnahmen und wenige Zuschauer. Im gleichen Jahr gastierte die Kleine Komödie aus Budapest in Lugosch⁴⁴¹, danach kam die Truppe von Károly Jody und Mihaly Szabadka für zwei Wochen und mit 16 SchauspielernInnen in die Temeschstadt⁴⁴².

Im gleichen Zeitraum gab es zahlreiche Gastspiele von rumänischen Berufsensembles: 1923 konnte man u.a. Grillparzers „Sappho“ und „Medea“ sehen⁴⁴³, am 10. August 1924 Octavian Mosesus rumänisches Volksstück mit Liedern „Die weiße Nachtigall“⁴⁴⁴. Vor ausverkauftem Haus spielte man im Mai 1925 Melchior Lengyels „Taifun“⁴⁴⁵, im Dezember konnte man in rumänischer Sprache Operetten miterleben („Sylvia“, „Der letzte Walzer“, Kálmáns „Die Bajadere“ am 20. und 21.12., Straussens „Zigeunerbaron“ und Kálmáns „Hollandweibchen“ am 29. und 30.12. mit mäßigem Erfolg⁴⁴⁶, die vom Maximilian-Ensemble dargeboten wurden. Danach kam das Ensemble von Mişu Fotino am 4. Januar 1926⁴⁴⁷, das vor gut besetzten Rängen Sacha Guitrys Lustspiel „Johann der Dritte“ aufführte. Am 20. Februar des gleichen Jahres gastierte Mărioara Voiculescu mit Ion Minulescu „Manechinul sentimental“ (Das sentimentale Mannequin) in Lugosch⁴⁴⁸. Im März 1926 war die populäre Tănase-Revue in Lugosch und präsentierte dort am 7. März „Când își vără dracu coada“ (Wenn der Teufel sich einmischte)⁴⁴⁹. Im Mai spielte die Bukarester Oper vor fast leerem Haus Puccinis „Tosca“⁴⁵⁰. 1927 schließlich war die Operettengesellschaft Leonard mit Kálmáns „Zigeunerprinzessin“ am 29. September in Lugosch⁴⁵¹. Während das ungarische Theater nach und nach abgebaut wurde und wie das deutsche Theater sich auf Gastspiele ausländischer Ensembles beschränken musste, hielten die rumänischen Gastspiele an. Man kann sie der Geschichte des rumänischen Theaters von Ioan Massoff entnehmen⁴⁵². Diese Entwicklung war eine Folge der neuen Staatszugehörigkeit des Banats.

Auch ein jüdisches Operettentheater gastierte in Lugosch. Direktor R. Simovits kam aus Kaschau und zeigte die Operette „Chazendl“ und Taffners „Barmitzowe“ in Lugosch⁴⁵³. Im gleichen Jahr hatte es einen jüdischen Kulturabend gegeben. Die jüdische Jugendorganisation Aviva führte am 11. Juni 1924 den Einakter „Kaişel Hamaarovi“ (Die heilige Mauer) auf⁴⁵⁴.

Deutsches Berufstheater gab es im Banat nach dem Ersten Weltkrieg erst im Jahre 1920, als das Ensemble von Ida Günther in Orschowa und in Lugosch jeweils eine kurze

⁴⁴¹ Vgl. Gastspiel der Budapester „Kleinen Komödie“. In: LuZ, Jg. 39, Nr. 84, 22.10.1931, S. 2.

⁴⁴² Vgl. Ungarisches Theater. In: LuZ, Jg. 39, Nr. 87, 1.11.1931, S. 2; DEUTSCH, Eugen: Ungarisches Theater. In: LuZ, Jg. 39, Nr. 88, 5.11.1931, S. 2; DEUTSCH, Ernst: Ungarisches Theater. In: LuZ, Jg. 39, Nr. 91, 15.11.1931, S. 7.

⁴⁴³ Vgl. Rumänisches Theater. In: LuZ, Jg. 31, Nr. 136, 14.12.1923, S. 2.

⁴⁴⁴ Vgl. Die weiße Nachtigall. Erstaufführung in Karansebesch und Lugosch. In: LuZ, Jg. 32, Nr. 85, 13.8.1924, S. 3.

⁴⁴⁵ Vgl. Rumänisches Theater. In: LuZ, Jg. 33, Nr. 49, 6.5.1925, S. 2.

⁴⁴⁶ Vgl. Rumänisches Operettengastspiel. In: LuZ, Jg. 33, Nr. 138, 20.12.1925, S. 3; Jg. 34, Nr. 2, 2.1.1926, S. 2.

⁴⁴⁷ Vgl. Rumänisches Theater. In: LuZ, Jg. 34, Nr. 3, 6.1.1926, S. 3.

⁴⁴⁸ Vgl. Rumänische Theatergastspiele. In: LuZ, Jg. 34, Nr. 20, 19.2.1926, S. 3.

⁴⁴⁹ Vgl. Rumänisches Theater. In: LuZ, Jg. 34, Nr. 26, 5.3.1926, S. 2.

⁴⁵⁰ Vgl. Rumänisches Theater. In: LuZ, Jg. 34, Nr. 55, 21.5.1926, S. 3.

⁴⁵¹ Vgl. Rumänische Operettenvorstellung. In: LuZ, Jg. 35, Nr. 89, 3.11.1927, S. 3.

⁴⁵² Vgl. MASOFF, Ioan: Teatrul românesc. Privire istorică. Bucureşti: Minerva 1976 ff., Bd. 2, 4, 6.

⁴⁵³ Vgl. Jüdisches Operettentheater. In: LuZ, Jg. 32, 7.8.1924, S.2.

⁴⁵⁴ Vgl. Kulturabend. In: LuZ, Jg. 32, Nr. 58, 8.6.1924, S. 2.

Gastspielzeit absolvierte. In der Banater Hauptstadt Temeswar wurde die gleiche Truppe erst im Mai 1921 empfangen. Anfang August löste sich diese Truppe aufgrund finanzieller Probleme auf, so dass Lugosch ohne ein deutsches Gastspiel blieb.

1922 gab es zwar auch deutsche Kulturabende, z. B. am 11. Februar, aber der Initiator und Moderator, der Schriftsteller Franz Xaver Kappus, der Empfänger von Rilkes „Briefe an einen jungen Dichter“ (1929), nahm zwar eine Produktion des Männergesangsvereins Karansebesch in sein Programm auf (Chöre, Klavierstücke, ein Quartett) aber kein Bühnenspiel⁴⁵⁵.

Nachdem der Leiter des Kulturamtes der Deutschen in Rumänien, Richard Csaki (ab 1932 Leiter des Auslandsinstitutes in Stuttgart), die Konzession für alle deutschen Theatergastspiele in Rumänien erhielt, wurde Lugosch – wie andere Städte mit deutscher Bevölkerung im Banat, in Siebenbürgen und in der Bukowina –, zunächst vom Sprechtheater Erwin Pündters, danach Leo Lenz bespielt und von der Operettentruppe von Paul Sundt.

1923 gastierte Helga Noerisson mit dem Ensemble Pündter am 11. März in Lugosch. Schon im Januar hatte es eine deutsche Aufführung gegeben, aber das Publikum hatte den Theatersaal vor dem Ende der Vorstellung verlassen⁴⁵⁶. Im Januar 1924 begann das Gastspiel Lenz mit einem Erfolg: bei der Aufführung von „Die Fahrt ins Blaue“ war das Theater gut besucht, und der Kritiker hob besonders hervor, dass es auch gut geheizt war⁴⁵⁷. Dies scheint nicht immer so gewesen zu sein, und als am 2. bzw. am 3. Januar 1924 Wedekinds Kurzdrama „Musik“ bzw. Gustav Kadelburgs Lustspiel „Der Weg zur Hölle“ gezeigt wurden, sahen viel weniger Zuschauer die beiden Aufführungen⁴⁵⁸. Ein Aufruf „An das Publikum“ erwies sich als notwendig: man forderte die Besucher auf, das deutsche Theater zu fördern⁴⁵⁹.

Aber in Anton Wildgans Drama „Armut“ verirrten sich am 5. Januar sehr wenige Zuschauer, und auch den nachfolgenden Stücken (am 7. Januar Leo Lenz „Bettinas Verlobung“ und am 8. Januar Louis Verneuil „Der Frechdachs“) war kein großer Erfolg beschieden. Nach knapp drei Wochen war dieses Gastspiel zu Ende, und als Fazit galt schon der symptomatische Artikel „Theatermiseren“⁴⁶⁰.

Eine „Theaternachricht“ verkündete am 30. Januar 1924 das Banater Gastspiel des Operettenensembles Paul Sundt, das zuvor mit großem Erfolg in Siebenbürgen gastiert hatte (bis 1. Februar in Schäßburg, danach sollte ein vierwöchiger Aufenthalt in Hermannstadt folgen. Im April 1925 war das Banater Gastspiel eingeplant⁴⁶¹, vom 16. Februar bis 31. März. Lugosch sollte vom 2. bis zum 7. April in den Genuss der deutschen Operetten kommen, und als Heimatstadt der rumänischen Komponisten Coriolan Brediceanu und Filaret Barbu, der letzte ein Operettenautor, durfte man eine begeisterte Aufnahme der Gäste vermuten. Reschitza, Orawitzta sollten erst nach Lugosch bespielt werden, Temeswar und Hatzfeld allerdings früher⁴⁶². Am 6. März 1925 kam die Ernüchterung: aufgrund des schlechten Besuchs der Theatervorstellungen des Ensembles Lenz wollte die deutsche

⁴⁵⁵ Vgl. Kulturabend in Lugosch. In: Schwäbische Volkspresse vom 14.2.1922, S. 3.

⁴⁵⁶ Vgl. Das deutsche Theater. In: LuZ, Jg. 31, 1923, Nr. 5 vom 17.1.1923, S. 3.

⁴⁵⁷ Vgl. Das deutsche Theater. In: LuZ, Jg. 32, Nr. 1 vom 4.1.1924, S. 3.

⁴⁵⁸ Vgl. Das deutsche Theater. In: LuZ, Jg. 32, Nr. 2 vom 6.1.1924, S. 3.

⁴⁵⁹ Vgl. Das deutsche Theater. In: LuZ, Jg. 32, Nr. 2 vom 6.1.1924, S. 3.

⁴⁶⁰ In: LuZ, Jg. 32, Nr. 5, 17.1.1924, S. 1. Danach gab es noch die Beiträge – Abschied. In: LuZ, Jg. 32, Nr. 5 vom 17.1.1924, S. 2 und Deutsches Theater in Lugosch. In: LuZ, Jg. 32, Nr. 7, 23.1.1924, S. 2.

⁴⁶¹ Vgl. Theaternachricht. In: LuZ, Jg. 32, Nr. 10, 30.1.1924, S. 3.

⁴⁶² Vgl. Das deutsche Theater im Banat. In: LuZ, Jg. 32, Nr. 114 vom 24. Oktober 1924, S. 4.

Operettengesellschaft nicht nach Lugosch kommen⁴⁶³. Dafür gab es wieder Sprechtheater. Vom 4. bis zum 7. April wurden – wie zuvor in Siebenbürgen und Temeswar Georg Kaisers „Kolportage“, Schönthans „Der Raub der Sabinerinnen“ (zwei Aufführungen), „Der müde Theodor“, Lew Tolstois „Der lebende Leichnam“ gezeigt. Die Kritik äußerte sich anerkennend, aber der Zuschauerzuspruch entsprach dieser Wertschätzung keineswegs⁴⁶⁴.

Auch 1926 gab es ein Theaterintermezzo: in Lugosch konnte man im Februar 1926 Franz Arnold und Ernst Bachs Operette „Der keusche Ehemann“ sehen⁴⁶⁵, danach Schillers bürgerliches Trauerspiel „Kabale und Liebe“⁴⁶⁶. Nach längerer Unterbrechung gab es im Dezember 1932 ein Kurzgastspiel von Gust Ongyerth, dem späteren Leiter des Deutschen Landestheaters und von Ida Günther, die ihr Fiasko im Banat im Jahre 1921 vergessen hatte. Gezeigt wurden László Fodors „Der Kuss vor dem Spiegel“ und Gerhart Hauptmanns „Vor Sonnenuntergang“.

Schon diese summarische Aufzählung lässt erkennen, dass die Aufenthalte der deutschen Schauspiel- oder Operettengesellschaften von kurzer Dauer waren und von geringem Erfolg begleitet wurden. Eine Repertoiregestaltung, die auf die lokalen Interessen eingeht war dabei nicht zu erreichen. Der Spielplan wurde für alle zu bespielenden Orte in Rumänien von Anfang an festgelegt, und die später bespielten Orte hatten höchstens den Vorteil, aus der Presse zu erfahren, wie man in Siebenbürgen oder in anderen Banater Ortschaften auf das jeweilige Stück reagiert hatte. Das war eventuell eine Motivation – oder deren Gegenteil –, um sich ein Stück gegründete anzusehen.

Das 1933 in Hermannstadt von Gust Ongyerth gegründete Deutsche Landestheater in Rumänien trat zuerst mit „Wilhelm Tell“, mit Bahrs „Das Konzert“ und Max Mells „Apostelspiel“ im November-Dezember 1933 nur in Temeswar, Perjamosch und Arad auf. Auch im Mai 1934 gastierte man zwar in Temeswar, aber – angesichts der „warmen Witterung“ – in keiner anderen Banater Ortschaft. Am 3. und 4. März 1935 gastierte das Landestheater erstmals in Lugosch, wo am 3. März am Nachmittag eine Märchenvorstellung („Dornröschen und Kasperle als Maler“), danach August Hinrichs Lustspiel „Krach um Jolanthe“ und am 4. März Georg Jarnos Operette „Försterchristi“ präsentiert wurden. Bei diesem Gastspiel im Banat wurden – außer in Temeswar – nur in Reschitza mehr Aufführungen gezeigt (4). Während man aber in Reschitza und Lowrin die Gäste „nicht mehr fortlassen wollte“, war in Lugosch – wie in allen bespielten Orten im Banat außer Orawitza jede Vorstellung ausverkauft. Bis zu seiner erzwungenen Auflösung im August 1944 war das Deutsche Landestheater noch fünf Mal in Lugosch, jeweils mit einem Kurzauftritt, der keine Spuren hinterlassen hat.

Die Mehrsprachigkeit war auch bei den Dilettanten- und Schüleraufführungen garantiert. Anders als in anderen Städten gab es auch französische Schulaufführungen: die französische Schule stellte 1924 „Frühlingsrauschen“ dar, zum Teil handelte es sich um lebende Bilder, die Margarete Nádasdy einstudiert hatte⁴⁶⁷. 1931 studierte Maia Popescu-Michaud ein weiteres französischsprachiges Stück ein⁴⁶⁸. Außerdem gab es deutsche,

⁴⁶³ Vgl. Das deutsche Theater. In: LuZ, Jg. 32, Nr. 26 vom 6.3.1925, S. 2.

⁴⁶⁴ Vgl. Deutsches Theater („Kolportage“, „Der müde Theodor“). In: LuZ, Jg. 33, Nr. 39, 8.4.1925, S. 3; Deutsches Theater („Der lebende Leichnam“). In: LuZ, Jg. 33, Nr. 40, 10.4.1925, S. 3.

⁴⁶⁵ Vgl. Deutsches Theater. In: LuZ, Jg. 34, Nr. 15, 7.2.1926, S. 3–4.

⁴⁶⁶ Vgl. Deutsches Theater. In: LuZ, Jg. 34, Nr. 16, 10.2.1926, S. 3.

⁴⁶⁷ Vgl. Die Jugendvorstellung. In: LuZ, Jg. 32, Nr. 62, 19.6.1924, S. 2.

⁴⁶⁸ Vgl. Schülervorstellung. In: LuZ, Jg. 39, Nr. 36, 3.5.1931, S. 4.

ungarische und rumänische Schüler- und Vereinsaufführungen. Über die deutschen Inszenierungen hat Heinrich Lay in dem Kapitel „Übersicht der Amateurvorstellungen in Lugosch bis zur Gründung der deutschen Abteilung des Volkstheaters“ berichtet⁴⁶⁹. Lay hebt vor allem die deutschen Operettenaufführungen hervor und nennt J. Neudorfers Operette „Künstlerlos“, die im November 1928 aufgeführt wurde, ebenso „Der Tanz ins Glück“ von Robert Stolz im Oktober 1929, Kálmáns „Hollandweibchen“ (1930), Mielkes „Winzerliesl“ (1931), Fred Raymonds „Ich hab mein Herz in Heidelberg verloren“ (1931) und „Ballnacht“ von Oskar Strauß (1933) bzw. „Liebesnest“ von Bruno Brenner (1934). Man konnte in ungarischer Sprache die Operette „Gül Baba“ von Jenő Huszka miterleben (1927)⁴⁷⁰, ebenso Kálmáns „Herbstmanöver“ (1933)⁴⁷¹.

Heinrich Lay schreibt auch über die deutschen Schulaufführungen. Vor allem am Deutschen Gymnasium gab es jährlich zwei Gelegenheiten für Theateraufführungen. Oft gab es zweisprachige Aufführungen (je ein deutsches und ein rumänisches Stück). Schon 1923 wurden ein rumänisches Märchenspiel und das deutsche Lustspiel „Die Ordinationsschwestern“ einstudiert⁴⁷², zehn Jahre später zeigte man im Deutschen Heim das Stück „Lordul Ion“ (Lord Johann) von George Coşbuc, Franz Wanek ging es bei seiner Aufführung um Schulhilfe, außerdem wurden Tänze eingebaut⁴⁷³. In der Römisch-Katholischen Mädchenbürgerschule gab es mitunter deutsche und ungarische Aufführungen: am 17. Februar 1924 wurde in ungarischer Sprache „Alarczos bal“ aufgeführt, in deutscher der Einakter „Das verhexte Fremdenzimmer“, ebenso das Singspiel „Madame Pompadour und ihre Katzen“⁴⁷⁴. Schließlich wären noch die ungarischen und rumänischen Dilettantenvorstellungen mit Sprechtheater zu erwähnen, z. B. wurde 1931 Szigligetis „A cigány“ (Der Zigeuner) vom Ungarischen Gesang- und Musikverein aufgeführt⁴⁷⁵, im gleichen Jahr auch ein namenloses Spiel mit biblischem Sujet⁴⁷⁶. Ein Gesamtüberblick ist vorerst, trotz der Vorarbeiten von Lay, nicht möglich, aber es steht fest: dass einerseits die Schulen und Vereine für ihre eigene Sprachgruppe tätig waren, dass es aber andererseits auch zweisprachige Vorstellungen gegeben hat, die eine multinationale Solidarität nahe legen. Das Laientheater ergänzte die Tätigkeit der Gastspiele deutscher, rumänischer, ungarischer, jüdischer Berufsensembles.

3. Nach 1945

Ein deutsches Berufstheater wurde im Nachkriegsrumänien erst 1953 gegründet, das Deutsche Staatstheater Temeswar. Es war – wie schon das Deutsche Landestheater – ein Tourneetheater und gastierte deshalb häufig in Lugosch. Als Nikolaus Berwanger und

⁴⁶⁹ Vgl. LAY, Heinrich: Das Lugoscher Volkstheater. Ein Abschnitt Kulturgeschichte aus der Stadt an der Temesch. Töggling/Inn 1994, S. 7-10.

⁴⁷⁰ Vgl. Operettenaufführung. In: LuZ, Jg. 35, Nr. 53, 3.7.1927, S. 2; Gül Baba. In: LuZ, Jg. 35, Nr. 75, 15.9.1927, S. 3; Gül Baba. In: LuZ, Jg. 35, Nr. 77, 22.9.1927, S. 3.

⁴⁷¹ Vgl. Dilettantenvorstellung des Ungarischen Musik- und Gesangvereins. In: LuZ, Jg. 41, Nr. 21, 12.3.1933, S. 3.

⁴⁷² Vgl. Schülervorstellung. In: LuZ, Jg. 31, Nr. 136, 14.12.1923, S. 2.

⁴⁷³ Vgl. Schülervorstellung. In: LuZ, Jg. 41, Nr. 19, 5.3.1933, S. 2.

⁴⁷⁴ Vgl. Faschingsvorstellung in der römisch-katholischen Mädchenbürgerschule. In: LuZ, Jg. 32, Nr. 18, 20.2.1924, S. 2.

⁴⁷⁵ Vgl. DEUTSCH, Eugen: Dilettantenvorstellung. In: LuZ, Jg. 39, Nr. 6, 18.1.1931, S. 8.

⁴⁷⁶ Vgl. Liebhabervorstellung. In: LuZ, Jg. 39, Nr. 21, 5.4.1931, S. 6.

Wilhelm Junesch 1974 eine Dokumentation zu den ersten beiden Jahrzehnten des Temeswarer Theaters erstellten, war Lugosch mit 82 Vorstellungen bei Gastspielreisen an Platz drei hinter Arad (177) und Reschitza (87) und noch knapp vor Hermannstadt (81) und Kronstadt (79) gelandet⁴⁷⁷.

Zwei Premieren des Deutschen Staatstheaters fanden im Laufe seiner über fünfzigjährigen Geschichte in Lugosch statt: Am 10. Oktober 1974 wurde das Lustspiel von Peter Hacks, „Amphitryon“ in Lugosch erstaufgeführt. In Temeswar fand die erste Hacks-Vorstellung erst am 6. November 1974 statt. Allerdings blieb dieses Lustspiel mit 7 Aufführungen und einer Zuschauerzahl von 1584 unter den Erwartungen. Etwas besser erging es der Welturaufführung von Friedrich Wolfs „Schrannkomödie“, die der DDR-Regisseur Rudolf Penka einstudiert und erstmals am 28. April 1976 in Lugosch präsentiert hatte. Das Stück erreichte 20 Vorstellungen und wurde von 3967 Zuschauern besucht. Allerdings beurteilte die Fachkritik in der DDR Aufführung und Stück sehr kritisch. Keine Lugoscher Premiere war dem Lustspiel von Jan Drda „Der vergessene Teufel“ gegönnt, das der aus Lugosch stammende Schauspieler Alexander Ternovits bearbeitet und inszeniert hatte. Die deutsche Erstaufführung fand am 19. März 1975 in Temeswar statt (es gab auch eine rumänische Fassung, in der ebenfalls Ternovits auftrat).

Dass man zwei der Premieren des Deutschen Staatstheaters Temeswar nach Lugosch verlegte, hat vielleicht auch damit zu tun, dass in der Stadt an der Temesch seit 1970 eine deutsche Abteilung des sogenannten Volkstheaters existierte. In Rumänien hatte man in relativ kleinen Städten, deren Kulturinteresse bekannt war, 1964 jeweils ein rumänisches Volkstheater ins Leben gerufen, eine Art Mittelding zwischen einem Laien- und Berufstheater, denn die Regie und manche der Rollen wurden von Berufsschauspielern übernommen. In Siebenbürgen wurde Mediasch mit einem solchen Volkstheater ausgestattet, weil die sehr intensive rumänisch- und deutschsprachige Theatertätigkeit von Schulen und anderen Institutionen landesweit bekannt war. Im Banat fiel die Wahl auf Lugosch. Als man dort im Januar 1964 das Volkstheater für eine rumänische Schauspielgruppe eröffnet wurde, war von der über hundertjährigen Theatertradition Lugoschs die Rede, außerdem von den Erfolgen des Ensembles des Lugoscher Rayonskulturhauses „Ion Vidu“, das nach 1945 über 500 Vorstellungen präsentiert und bei Wettbewerben der Laiendarsteller zahlreiche Preise eingeheimst hatte⁴⁷⁸.

Im Jahre 1970 war es der Initiative des Mathematiklehrers Martin Mettler zu verdanken, ebenso der Unterstützung des Vorhabens durch den rumänischen Direktor des Volkstheaters, Gavril Mureșan, und durch Nikolaus Berwanger, Chefredakteur der „Neuen Banater Zeitung“ und deutscher Kulturpolitiker, dass auch eine deutsche Abteilung des Volkstheaters gegründet wurde, die am 14. Mai 1970 zum ersten Mal vors Publikum trat. Bis zum 17. Juli 1988, als es auch dem Schauspieler und Dramatiker Josef Jochum vom deutschen Staatstheater nicht mehr gelang, den Personalschwund in Lugosch aufzuhalten – seit 1977 fand die Aussiedlung der deutschen Minderheit des Banats in die Bundesrepublik Deutschland kontinuierlich statt –, wurden insgesamt 25 Programme einstudiert und präsentiert. Es handelte sich dabei meist um Bühnenwerke rumänischer und rumäniendeutscher Autoren, ebenso um musikalische Programme und hie und da um Werke von DDR-Dramatikern, die in Lugosch uraufgeführt und danach in deutschen Gemeinden im Umland präsentiert

⁴⁷⁷ Vgl. BERWANGER, Nikolaus/ JUNESCH, Wilhelm. Zwei Jahrzehnte im Rampenlicht. Illustrierte Chronik der Temeswarer Deutschen Staatsbühne. Bukarest: Kriterion 1974, S. 54.

⁴⁷⁸ Vgl. ENGELMANN, Franz: Lugoscher Volkstheater eröffnet. In: Neuer Weg, Jg. 16, Nr. 4580, 22.1.1964, S. 2.

wurden. Heinrich Lay hat – in Zusammenarbeit mit den drei Spielleitern des Ensembles, Martin Mettler (1970-1975), Stefan Morwick (1975-1981) und Hans Szegedi (1982-1988) – die Informationen über die Tätigkeit der deutschen Abteilung des Lugoscher Volkstheaters zusammengetragen und eine Vorgeschichte des Dilettantenschauspiels in Lugosch mit geliefert⁴⁷⁹.

Man muss zunächst festhalten, dass auf regionaler Ebene oft sehr intensiv Zensur geübt wurde. Es ist demnach keineswegs verwunderlich, dass die deutsche Abteilung des Lugoscher Volkstheaters zahlreiche rumänische Dramatiker in deutscher Übersetzung auf die Bühne brachte: Tudor Mușatescu „Der Student aus Wien” war 1970 die erste Inszenierung, die es auf 14 Vorstellungen und 3015 Zuschauer brachte (215/Vorstellung). Außerdem wurde ein Einakter von Ion Luca Caragiale („Der Eisenbahner”) 1972 einstudiert, 1974 Dan Tărchilă Lustspiel „Unser Onkel aus Jamaika”, 1975 Dan Radu Ionescu „Ach, diese Großmütterchen”⁴⁸⁰, 1978 Paul Everacs Lustspiel „Der Besuch”, ein Jahr danach wieder ein Ionescu-Stück: „Wir spielen nicht Theater”. In den achtziger Jahren legte die Ceaușescu-Diktatur fest, dass das Repertoire womöglich ausschließlich aus einheimischen Bühnenangeboten zu bestehen hatte: man beachtete diese Anforderung, indem man die musikalischen Teile des Programms als Beitrag einheimischer Musiker deutete. In den achtziger Jahren wurde nur ein einziger rumänische Dramatiker ins Programm aufgenommen: Ion Băieșu („Liebe auf den ersten Blick”, 1985). Dafür bediente man sich der bescheidenen Bühnenentwürfe von Banater Schriftstellern, allerdings nur derjenigen, die noch in Rumänien verblieben waren. Es ist nicht uninteressant, dass Autoren, die man zuvor in den fünfziger und frühen sechziger Jahren gekannt hatte, die im Laufe der regionalen Literaturentwicklung aber aufgrund ihrer ideologieträchtigen Texte im Hintergrund verschwunden waren (in den liberaleren siebziger Jahren), in Lugosch aktivierte: 1982 wurde Hans Mokkas Einakter „Der Falschspieler”, 1986 Hans Schullers „Ehekrach mit Happy-End” inszeniert. Das Ereignis des Jahres 1987 war das erste Bühnenwerk zweier Lokalautoren: Jakob und Heidi Sekeresch („Schwiegermutter, jetzt geht’s los”). Das Stück wurde zum Erfolg, die 14 Vorstellungen wurden von 3354 Zuschauern besucht (239/Vorstellung). Das war kurz vor dem Ende der deutschen Abteilung durchaus erwähnenswert.

Schon in den siebziger Jahren hatte man einheimische, deutsche Schriftsteller gewählt und war damit gut zurechtgekommen: den größten Publikumserfolg erzielte Martin Mettler 1975, als er die Posse „Der Lehrer und der Teufel” von Franz Storch und Charlotte Millitz inszenierte: die 20 Vorstellungen wurden von 5215 Zuschauern besucht (261/Vorstellung). Ob das daran lag, dass der Ironiker Storch Banater war, lässt sich nicht mehr feststellen. Weniger erfolgreich war die Inszenierung des Einakters „Die Begegnung” von Franz Keller, die erste Inszenierung eines deutschen Autors aus dem Banat: die 8 Vorstellungen wurden von 1336 Zuschauern gesehen (179/Vorstellung). Wenig erfolgreich waren Volksstücke von Michael Holzinger („Kumedi um de Fredy”, 1981), mit 6 Vorstellungen und 1089 Zuschauern, seine Szenette „’s Blatt hat sich gewend” (1980) 3 Mal vor 989 Zuschauern, war noch erfolgloser, Josef Hornyacsek („Mer solls net glaawe”, 1982) war mit 1 Aufführung und 222 Zuschauern am schlechtesten bedient.

⁴⁷⁹ Vgl. LAY, Heinrich: Das Lugoscher Volkstheater. Ein Abschnitt Kulturgeschichte aus der Stadt an der Temesch. Töggling/Inn 1994, 82 S.

⁴⁸⁰ IONESCU zeichnete für zahlreiche Aufführungen der Temeswarer Berufstheater, war aber auch als Regisseur der rumänischen Abteilung des Lugoscher Volkstheaters in Erscheinung getreten.

Auch die DDR-Dramatiker waren nicht immer sehr erfolgreich: Hans Luckes „Namenlos“ wurde 1974 noch 14 Mal aufgeführt, Rudi Strahls Lustspiel „Keine Leute, keine Leute“ 1977 noch 12 Mal, Fred Wanders „Bungalow“ (1982) wurde nur noch 3 Mal aufgeführt (299 Zuschauer) und Rudi Strahls „Vor aller Augen“ (1983) 5 Mal vor 967 Zuschauern. Auch Klaus Eidams Lustspiel „Braucht man eine Oma?“ (1984) erlebte nur 2 Vorstellungen und wurde von 409 Zuschauern besucht.

Allerdings kann man aus den vorliegenden Zahlen keine Rückschlüsse auf Zuschauerreaktionen auf die Stücke ziehen, da seit der 3. Aufführung der deutschen Abteilung Musik im Vordergrund stand. Es ist deshalb durchaus denkbar, dass das schlechte Abschneiden einiger Stücke auch mit der angebotenen Musik im Zusammenhang steht. Diese Kombination Musik-Sprechtheater hatte man am Deutschen Staatstheater Temeswar mit Erfolg versucht, als man die zensierten Texte nicht mehr anbieten wollte: in den achtziger Jahren waren in Temeswar die Stücke von Josef Jochum, eigentlich Shows, sehr erfolgreich. In Lugosch hatte man mit der letzte Inszenierung („Im Jägerhaus is Brotsackball“, 1988 = „Im Wiesetal is Karneval“) sogar den Titel von Jochum-Stücken kopiert. Dass dies kein Erfolgsgarant war, hat sich ebenso gezeigt wie bei den Dramatikern, die am Temeswarer oder Hermannstädter deutschen Staatstheater Publikumsлюбlinge gewesen waren: Rudi Strahl Klaus Eidam.

Bei der deutschen Abteilung des Lugoscher Volkstheaters war die Unterstützung aus Temeswar nur zum Teil effizient: die erste Inszenierung hatte einen Berufskünstler als Regisseur: Ottmar Strasser. Auch 1976 wirkte Alexander Ternovits als Spielleiter mit und 1981 Horst Strasser, dessen „Erste Liebe (in vier Jahreszeiten“ dabei auf die Bühne kam. In beiden Fällen waren die Inszenierungen nicht erfolgreicher als die von Mettler, Morwick oder Szegedi vorbereiteten. In den achtziger Jahren waren es wahrscheinlich finanzielle Notstände, die eine engere Zusammenarbeit zwischen Temeswar und Lugosch verhinderten.

Kurz vor der Wende in Rumänien endete 1988 die Tätigkeit der deutschen Abteilung des Lugoscher Volkstheaters. Das Deutsche Staatstheater Temeswar hatte gleichzeitig seine Tourneetätigkeit eingestellt und erst nach 1990 wieder aufgenommen, allerdings vor einem Kleinstpublikum. Dass sich für das deutsche Theater in Lugosch Perspektiven ergeben, ist nicht möglich, auch wenn die Kulturpolitiker die bundesdeutschen Wirtschaftsinitiativen als Publikumsbringer ins Treffen führen wollen.

Rückblick

Die Stadt Lugosch kann auf zweihundert Jahre einer – mehr oder weniger kontinuierlichen – Theatertradition zurückblicken. Noch in der Zeit des Wandertheaters wurde deutsches Theater angeboten, 1835 kam ungarisches Theater hinzu, später rumänisches und danach sporadisch: englisches, jüdisches, französisches. Das ist eine Vielfalt, die sich oft zeitgleich entfaltete und mit der multinationalen Bevölkerung des Banats und Lugoschs zusammenhängt. Das rumänische Theater war für die ganze Region ein Vorbild und vor allem die Chortätigkeit der Banater rumänischen Vereine war bekannt und ist zum Teil erforscht. Das deutsche und das ungarische Theater waren teile eines Systems, dass seine Schwerpunkte nicht in Lugosch besaß sondern in Temeswar oder Arad, eventuell in Wien und Budapest. Demnach waren lokale Besonderheiten in Lugosch eher nicht zu erwarten, dafür aber symptomatische Entwicklungen, die auf die lokale Kultur nicht ohne Einfluss blieben. Dass Lugosch in erster Linie die Tendenz vom Sprech- zum Musiktheater aufgriff, dass man hier in der Symbiose Wort-Musik, in der Operette einen eigenen Schwerpunkt zu finden glaubte und auch fand, hängt damit zusammen, dass die Banater Geselligkeit eine regionale Eigenart aufweist: es wurde vor allem auf die

interethnische Kommunikation Wert gelegt, auf die gegenseitige Toleranz und auf den Zugang zu einem Gemeinwohl, das für alle einen – wenn auch oft provinziellen und wenig anspruchsvollen – Zusammenhalt bot.

Das heißt auch, dass man bloß die tradierten oder gerade modischen Erscheinungen aufgriff und sie nach bestem Wissen auf die eigene Bühne übertrug. Die Theaterdirektoren, die in Lugosch tätig waren, sind nicht –wie diejenigen von Temeswar oder Hermannstadt – später in Mitteleuropa zu Ansehen gekommen. Meist kamen Künstler in die Temeschstadt, die ihren Zenit bereits überschritten waren oder nur in der Provinz tätig waren. Eine Ausnahme war Carl Friese sen., der einzige Theaterunternehmer, der in dem Verzeichnis der 4000 Bühnenkünstler vorkommt, das Paul S. Ulrich zusammengestellt hat⁴⁸¹. Bei den ungarischen Künstlern ist es ähnlich, und bei den rumänischen Bühnenkünstlern kamen erst nach 1920 namhafte – vor allem Bukarester – Mimen nach Lugosch. Die Einzelaufführungen mögen Richtung weisend gewesen sein, den Publikumsgeschmack haben sie – durch ihre zeitliche Befristung – nicht erreichen können, und die Auswirkungen der unterschiedlichen Theaterreformen haben Lugosch nicht erreicht. Trotzdem: das kontinuierliche Nebeneinander von Theaterkulturen, Sprachen und Interpreten, das Interesse an den Anderen, der Versuch, Kreativität in den gesellschaftlichen Alltag hineinzubringen, haben die Bedeutung dieses Theaters der verschiedenen Ethnien ausgemacht und wären auch heute, wo die deutsche Minderheit so gut wie verschwunden ist, eine Gewähr dafür, dass Verständigung, dass Kulturtransfer und –austausch möglich sind, wenn man sich auf die historischen Traditionen stützt und aus den Erinnerungen Modelle für die Gegenwart entnimmt. Auch das jüdische Theater in Bukarest besteht weiter, ohne dass es im heutigen Rumänien eine nennenswerte jüdische Minderheit gibt: warum sollte dies nicht auch für das deutsche Theater – oder wenigstens für die deutsche Bühnenliteratur – auch in Lugosch gelten?

⁴⁸¹ Vgl. Ulrich, Paul S.: Biographisches Verzeichnis für Theater, Tanz und Musik/ Biographical Index for Theatre, Dance and Music. Berlin: Spitz 1997, Bd. 1-2.

BEITRÄGE ZUR KRONSTÄDTER THEATERGESCHICHTE

In der „Siebenbürgischen Zeitung“ in München hat Wolfgang Wittstock von Juli bis September 1995 in einer Artikelfolge die Entwicklung des Kronstädter Theaters von den Schulaufführungen des 16. Jahrhunderts bis zum Berufstheater des 20. Jahrhunderts verfolgt und auf die Vielsprachigkeit des Theaterangebots in der Zinnenstadt hingewiesen (lateinische, deutsche, rumänische und ungarische Aufführungen). Wir wollen versuchen, die Ausführungen von Wittstock durch prinzipielle Überlegungen und ergänzende Informationen fortzuführen. Damit ist die Hoffnung verknüpft, dass in Kronstadt selbst oder in Rumänien Forschungen zu diesem sehr wichtigen Thema eines Kulturpluralismus angestellt werden.

Zunächst kann - auch aufgrund der Überlegungen von Wolfgang Wittstock - festgehalten werden, dass sich die Kronstädter Theatergeschichte in unterschiedliche Etappen gliedert, die auf jeweils verschiedene politische, soziale und kulturelle Voraussetzungen zurückzuführen sind.

1. Im 16. Jahrhundert, als Honterus seine Schulgesetze aufstellte, die - was die Theaterraufführungen betrifft - bis ins 18. Jahrhundert Gültigkeit behielten, war das Schultheater eine der möglichen Formen religiöser Meinungsbildung und galt als Identitätsausweis einer konfessionell selbstbewussten und eigenständigen Gruppe. Was sich in Siebenbürgen und - mit gesteigerter Intensität in Kronstadt - abspielte, entsprach den zeitgleichen Tendenzen in den deutschen Staaten. Die Bühne wurde als Instrument eines Kampfes für den rechten Glauben eingesetzt, die polemisch-agitatorischen Stücke waren in der Auseinandersetzung mit den Gegnern streitbar. Die Schule insgesamt war ein Multiplikator für den neuen protestantischen Glauben. Was die Kronstädter Aufführungen von denjenigen in Deutschland unterscheidet ist, dass man heute in der Regel nicht mehr über die Spieltexte verfügt und deshalb auf Vermutungen über Stücke, deren Titel man kennt, angewiesen ist. Dies trifft zum Beispiel für Valentin Wagner zu, dessen Überzeugungsvermögen und dessen stadtbekannten Leistungen überliefert sind. Von seinem Drama „Amnon incestuosus“ ist dagegen nur der Titel überliefert.

2. Im 17. Jahrhundert hat die Zahl der Aufführungen nicht zugenommen, aber das Prestige der jeweiligen Schulleiter hat in den sechziger und siebziger Jahren des Jahrhunderts die Bedeutsamkeit der Schauspieltätigkeit erhöht. Dies gilt für Franz Rheter, von dem ein Krippenspiel überliefert ist, ebenso für Johann Gorgias, der in Deutschland unter dem Pseudonym Veriphantor zu den bekannten Romanschriftstellern seiner Zeit gehörte (in Kronstadt fanden während seines Rektorats Schulaufführungen statt, deren Titel vieles, auch Reformen, zu verheißen schien). Der Stadtbrand des Jahres 1689 vernichtete jedoch die gesamte Schulbibliothek, so dass wir für das 17. Jahrhundert fast ausschließlich auf Sekundärquellen angewiesen sind. Immer wieder herangezogen wird die auch von Wittstock erwähnte Chronik des Leinenwebers Johannes Stamm, der von 1658 bis 1697 die Titel aller in Kronstadt aufgeführten Stücke notierte. Diese Titel sind die Grundlage für

Vermutungen über die siebenbürgische Shakespeare- bzw. Gryphius-Rezeption. Aufgrund der Kurztitel kann man allerdings - weil ähnliche Themen und Titelgebungen von verschiedenen Dramatikern gebraucht wurden (Wittstock zitiert ein Maria-Stuart-Stück des 17. Jahrhunderts und verweist auf Schillers spätere Bearbeitung des gleichen Stoffes) - keine exakten Erkenntnisse gewinnen, und weitere Informationen sind meist Mangelware. Es ist nicht einmal bekannt, ob Rheters Krippenspiel, das 1667 im schlesischen Oels gedruckt wurde, in Siebenbürgen auf die Bühne kam, und von Gorgias, von dem lediglich einige Widmungsgedichte in Kronstadt gedruckt wurden, fehlen Schauspieltexte.

Dass es allerdings auch außerhalb der Schulaufführungen Schauspiele gegeben hat, belegen Widmungsgedichte, die so genannten „Charten“, von denen Karl Kurt Klein angenommen hatte, sie seien nur in Siebenbürgen üblich gewesen. In solchen Sammlungen von Casualdichtungen gibt es auch szenische Arrangements. Sie entsprechen den neuhöfischen Gepflogenheiten des deutschen Patriziats. Auch bei diesen Texten bleibt unklar, ob sie tatsächlich aufgeführt wurden (bei Hochzeiten, bei Taufen, bei Geburtstagen). Bemerkenswert ist allerdings, dass zu Beginn des 18. Jahrhunderts neben deutschen und lateinischen Texten auch französische erscheinen (ein Widmungsgedicht für Georg Deidrich aus dem Jahre 1716 ist besonders aufschlussreich).

3. Im 18. Jahrhundert kann sich verständlicherweise das Jesuitentheater in Kronstadt nicht durchsetzen. Weißenburg und Hermannstadt (das inzwischen österreichische Beamte und Militärs beherbergte) sind Schauplätze eines Schultheaters der Jesuiten gewesen, dessen Textbelege in Weißenburg (Alba Iulia) im Batthyaneum aufbewahrt werden. Allerdings kamen Wandertruppen, die Vorboten eines Berufstheaters, auch nach Siebenbürgen und nach Kronstadt. Neben dem Wieland-Gegner Christoph Ludwig Seipp, der in Temeswar und Hermannstadt (ebenso aber in Preßburg) in den achtziger Jahren spielte, und dem u.a. die Herausgabe des „Theatral Wochenblatts“ (1788) in Hermannstadt und damit der Beginn einer professionellen Theaterkritik zu verdanken ist, gibt es ausführliche Informationen über die Theatertruppe von Franz Xaver Felder, die in Hermannstadt und Kronstadt, zeitweise auch in Temeswar und Pest, auftrat. Die Sammlungen von Theaterplakaten der Felderschen Gesellschaft, die sich in Kronstadt und Gundelsheim befinden, hat Wolfgang Wittstock für seine Ausführungen herangezogen. Dabei ging es ihm - wie meist in der traditionellen Theatergeschichtsschreibung - um die Rezeption deutscher und internationaler Klassiker und um Stücke siebenbürgischer Dramatiker oder um Schauspiele mit siebenbürgischen Sujets. Was anhand der Plakate nicht festgestellt werden kann, ist die Wirkung der Stücke und damit der Geschmack des jeweiligen - in unserem Falle des Kronstädter - Publikums. Sicher ist, daß die ästhetisch anspruchsvolle Form der Kronstädter Plakate von Felder daran denken läßt, daß sich das Schauspiel schon einen wichtigen Platz in der kommunalen Hierarchie erobert hatte und sich allgemeiner Anerkennung erfreute. Dies ist im Zeitalter der wandernden Truppen keineswegs selbstverständlich.

4. Im 19. Jahrhundert mehren sich die Informationen über das Theater in Kronstadt, das immer mehr fester Bestandteil einer bürgerlich-gehobenen Alltagskultur wird. Dass es in Kronstadt recht früh (1817) ungarisches Theater gegeben hat, ist bemerkenswert, denn in Temeswar, einer damals bekannteren Theaterstadt, wurde erst im Jahre 1828 eine ungarische Truppe aktenkundig. Ebenso einmalig ist die rumänischsprachige Kotzebue-Aufführung von Johann Gerger im Jahre 1815. Das deutsche Theater jedoch, das sich etablierte, stand oft im Schatten anderer Spielorte in Siebenbürgen und im Banat.

4.1. Das ist etwa daran zu erkennen, dass der Hauptstandort der jeweiligen Gesellschaften sich nicht in Kronstadt befand. Theodor Müller, den Wittstock erwähnte, hatte Bukarest, später Temeswar zum Sitz seiner Gesellschaft gewählt, die dann allerdings in Siebenbürgen, im Banat und auch in Pest und Ofen auftrat und immer wieder nach Bukarest zurückkehrte. Herzog und Hirschfeld, die in den zwanziger Jahren in Hermannstadt und Temeswar spielen ließen, waren viel bekannter und - durch die Herausgabe von Theaterjournalen und von zwei kurzlebigen Theaterzeitschriften im Jahre 1828 - publikumswirksamer als Joseph Kreibig und der schon erwähnte Johann Gerger, die sich in Kronstadt betätigten. Die recht große Zahl von Stücken mit siebenbürgischen Themen, die Wittstock entdeckt hat, muss nicht - wie dies oft vermutet wurde und wird - auf eine besondere Verankerung der Truppe in Siebenbürgen/Kronstadt hinweisen, sondern ist häufig genug nur ein Indiz für das Buhlen um die Publikumsgunst, die mit den Klassikern oder mit den Wiener Novitäten nicht zufrieden zu stellen war. Wo man, was sehr selten ist, statistische Angaben über die Theatertätigkeit hat (dies trifft in Temeswar und Hermannstadt für Eduard Reimann 1862 bis 1870 zu), stellt man fest, dass die Lokalthematik sehr wenig Anklang beim Publikum fand, so dass sich solche Stücke meist nicht wiederholen ließen und sich nicht auf der Bühne behaupteten (oft handelte es sich um Improvisationen, die keine Spuren hinterließen).

1823 und 1824 war die Gesellschaft von Joseph Kreibig in Kronstadt. Ihr Hauptspielort war Hermannstadt. Eduard Kreibig und Ignaz Huber, die eine Spielzeit (1838-1839) in Kronstadt bestritten, waren sonst in Ofen und Arad tätig. Von 1842 bis 1848 traten die Schauspieler Eduard Kreibigs und Carl Philipp Nötzls im Winter in Arad, im Sommer in Hermannstadt auf. Abstecher nach Kronstadt sollen gelegentlich stattgefunden haben. Kontinuierliche deutsche Spielzeiten gab es in Kronstadt noch nicht.

4.2. Das änderte sich, als 1849 Nötzl in Temeswar starb, Kreibig dort seinen Vertrag zugunsten eines einzigen Spielortes und zwar Hermannstadt aufgab (1853). Bis 1856 gab es Sommergastspiele der Hermannstädter in Kronstadt.

Vorher schon ist Anton Söld 1849 in Kornstadt anzutreffen gewesen. Im Sommer trat seine Kronstädter Truppe auch im Arenatheater in Temeswar auf. Als Regisseur für Opern war bei Söld Carl Friese verpflichtet, der im Jahre 1850 zum ersten Mal die Leitung des gesamten Ensembles übernahm. Unter seiner Regie wurde 1850 das Drama „Hans Benkner“ mit Kronstädter Lokalthematik einstudiert (der Kronstädter Stadtrichter Hannes Benkner ist auch durch den Brief des Bojaren Neacșu, dem ersten Schriftzeugnis in rumänischer Sprache, bekannt).

Im Jahre 1851 waren Carl Folmes und Franz Kammauf Direktoren des in Kronstadt gastierenden deutschen Theaters. Im „Deutschen Theater Almanach“ ist zu lesen: „Die Direktoren, welche das von ihnen neu dekorierte Theater samt den Redouten auf drei Jahre gepachtet haben, bereisen zum Sommer auf 3 Monate die Städte Mediasch und Schäßburg und kehren September immer wieder nach Kronstadt zurück“. 1853 wurde das Ensemble nur noch von Kammauf geleitet, Folmes war abgewandert.

Im Jahre 1854 übernahm Carl Friese die Leitung des Kronstädter Theaters und ließ das Theatergebäude „innen und außen“ renovieren. „In den Vorstellungen waltet ein lobenswerther Fleiß, eine Rundung und Präzision, die dem einsichtsvollen Wirken der beiden Regisseure zur Ehre gereicht“.

Zu Ostern 1855 erhielt Carl Friese einen Vertrag für sechs Jahre für alle deutschen Theater Siebenbürgens. Im „Deutschen Theater Almanach“ erfährt man:

„Dem in der Theaterwelt vorteilhaft bekannten Direktor und Unternehmer, Hrn. Carl Friese, gelang es, durch unermüdeten Eifer und rastlose Thätigkeit, sämtliche deutsche Theater des Kronlandes Siebenbürgen zu vereinen und ward ihm hierzu von einer Hohen Landesregierung nicht nur allein die ausschließliche Bewilligung auf 6 Jahre ertheilt, sondern wird dessen reges Streben auch durch eine jährliche Subvention von 2000 Gulden Bank-Valuta unterstützt. Kommende Sommer-Saison beabsichtigt Hr. Dir. Friese mit der vereinten Gesellschaft einem höchst ehrenvollen Rufe der wallachischen Regierung nach Bukarest zu folgen, um in dem dortigen äußerst luxuriös dekorirten Schauspielhause unter Auspicien des k.k. österreichischen Gubernements deutsche Vorstellungen zu geben, und somit einem längstgefühlten Bedürfnisse abzuhelpfen. Während dieser Zeit wird die deutsche Gesellschaft in Hermannstadt, da dieses Theater stabil ist, durch die Bukarester italienische Oper ersetzt. Das Repertoire bietet das Interessanteste, das Ensemble ist vortrefflich, die Mitglieder erfreuen sich der regsten Teilnahme und der Besuch ist ein außergewöhnlich zahlreicher“.

Ein Gastspiel der ungarischen Oper aus Klausenburg unter Leitung von Follinus ist von Friese in die Wege geleitet worden. Bei den Neuinszenierungen fällt das Stück „Der falsche Toldi János“ deshalb auf, weil deutsche Truppen selten ungarische Dramen einstudierten. Auch Stücke wie „Onkel Tom“ und „Johannes Gutenberg“ fallen aus dem Rahmen der Vaudevilles und der anspruchslosen Unterhaltung, die im Spielplan bevorzugt wurde.

Frieses Tätigkeit in Hermannstadt und Kronstadt wird ergänzt durch Gastspiele anderer Truppen. Carl Schulz zum Beispiel war in Hermannstadt und Kronstadt aufgetreten. Im Jahre 1859 ist die Pleite dieses Ensembles nicht aufzuhalten gewesen. Adolph Th. Kainz, der in dem genannten Jahr Siebenbürgen bereiste, stellte schadenfroh fest:

„Das Theaterschiff unter Führung des Herrn Schulz hatte schon lange ein Leck bekommen; er und seine Getreuen halfen redlich pumpen; aber wenn hier ein Leck gestopft wurde, so öffneten sich an einer anderen Seite drei andere. Es bildete sich daher ein Comité, Schulz dankte ab und reiste nach Kronstadt, wo noch eine exilierte Gesellschaft von ihm vegetierte. Niemand ahnte, daß sein Ende in Kronstadt noch tragischer sein werde“⁴⁸².

Im Jahre 1862 erscheint Eduard Hawa als Theaterdirektor in Kronstadt. Als Nachfolger von Carl Friese erhielt er einen Sechsjahresvertrag. Auf eigene Kosten soll er das Theater wieder renoviert haben; der akademische Maler Klement wurde für die Arbeiten engagiert. Das Theater erfreute sich „eines nie dagewesenen Besuchs“. Im Jahre 1863 legte Hawa die Theater von Kronstadt und Hermannstadt zusammen. In Hermannstadt wurde die Saison vom Palmsonntag bis zum 1. Oktober bestritten, in Kronstadt begann sie am 1. Oktober und endete am Palmsonntag. 1864 gelang es Hawa, die berühmten Schauspieler Carl Rott und Albert Telek vom Wiener Treumann-Theater zu Gastspielen nach Siebenbürgen zu verpflichten. Auch Herr Toppai und Fräulein Collas von der italienischen Oper Bukarest traten zweimal in Kronstadt auf. Im Jahre 1865 spielte Hawas

⁴⁸² In: Allgemeine Theater-Chronik 1859, S. 146.

Truppe ausschließlich in Kronstadt, 1866 wieder in Kronstadt und Hermannstadt in den „Vereinigten Theatern“.

Nach einer kurzen Unterbrechung führte Mathias Ottepp die beiden siebenbürgischen Theater wieder zusammen.

„Herr Dir. Ottepp leitet bereits seit 20 Jahren das Geschäft mit unermüdlicher Thätigkeit, erprobter Geschäftskennntnis u. mit seltener Redlichkeit, hat sich daher in der Bühnenwelt eines sehr guten Rufes zu erfreuen; ebenso ist es seiner Umsicht gelungen, die Theater Hermannstadt u. Kronstadt zu vereinigen, er ist daher in der Lage, Jahrescontracte abzuschließen“, berichtete der „Deutsche Bühnenalmanach“.

Zu den neu aufgeführten Operetten gehörte „Klein Jozsi“; das Schauspiel „Drahomira“ gestaltete vermutlich eine für die Region typische Thematik. Daß Wien Modelle bereitstellte, ist 1869 an Stücken wie „Wiener Leben“, „Kaiser Joseph und sein Mariandel“, „Ein Lehrer zur Zeit Kaiser Josephs“, „Kaiser Josef und die Schusterstochter“ zu erkennen.

Ein Jahr nach seinem Debüt in Siebenbürgen überließ Ottepp, der in Lugosch tätig wurde, Josef Klement und Gustav Paul die beiden Theater in Hermannstadt und Kronstadt. Klement war von 1860 bis 1862 mit Eduard Reimann in Troppau für das dortige Opernenensemble zuständig gewesen. Er brachte den „Kautschukmann Thamadeva“ (dieser war in den sechziger Jahren von Eduard Reimann mehrmals engagiert worden) für einige spektakuläre Aufführungen nach Kronstadt, ebenso Ling-Look einen „chinesischen Hofkünstler“. In Kronstadt begann die Saison am 1. September, in Hermannstadt am Ostermontag. Von den aufgeführten Stücken sind ein Drama über Napoleon III. und eines über Martin Luther erwähnenswert, ebenso „Der Mann ohne Vorurteile“ und „Maria Theresia und der Panduren-Oberts Trenk“. Berühmte Gäste waren – allerdings nur in Hermannstadt – die Burgtheaterschauspieler Mitterwurzer, Kierschner und Frau Mathes-Röckel.

1873 war für kurze Zeit Matthias Ottepp wieder in der Zinnestadt. Ein „Prinz Eugen“-Stück scheint besonders erfolgreich gewesen zu sein.

1874 beginnt die langjährige Amtszeit von Friedrich Dorn in Siebenbürgen. Er trat mit seinem Ensemble in Hermannstadt und Kronstadt, ebenso aber auch in Arad und Temeswar und später noch in Bukarest und Jassy, zuletzt in Czernowitz auf. Vorher hatte Dorn in Esseg, in Fünfkirchen und in Kaschau einem festen Spielort gesucht. 1874 registrierte der „Deutsche Bühnenalmanach“ Spielzeiten in Kronstadt und Bukarest. Die Plakatsammlung des Stadtmuseums Arad umfaßt Belege, die Dorns Ensembledätigkeit in Arad und Temeswar bezeugen. Ob es sich nur um den gleichen Direktor und um verschiedene Truppen gehandelt hat, ist bisher nicht zu ermitteln gewesen. Im Jahre 1875 spielte Dorn in Bukarest vom 1. Januar bis zum Palmsonntag usw. im sogenannten Bossel-Theater (die Handwerkerfamilie Bossel hatte ihr stattliches Haus für Theateraufführungen zur Verfügung gestellt); außerdem trat seine Gesellschaft in Hermannstadt und Kronstadt auf.

1876 war Norbert Ceipek ausschließlich in Kronstadt aktiv. Seine Truppe war vor allem für Operettenaufführungen zuständig. „Mein Leopold“ und „Millionenbräutigam“ waren sehr beliebt.

1879 vereinigte Friedrich Dorn die Theater von Hermannstadt und Kronstadt aufs Neue. Er führte u. a. Franz Werners (Murad Efendi) Drama „Selim III.“ auf, das im Wiener Burgtheater gespielt worden war. Murad Efendi stammte aus Kroatien, war zehn Jahre lang als türkischer Diplomat in Temeswar gewesen, wo er sich auch literarisch betätigt hatte. Seine Stücke sind in Temeswar, Hermannstadt und Kronstadt häufiger gespielt worden als im deutschen Sprachraum. 1880 war das Stück „Ein russischer Beamter“ neben „Rosenkranz und Gildenstern“ ein besonderer Erfolg Dorns in beiden siebenbürgischen Städten.

Vom 24. September 1885 bis zum Palmsonntag 1886 war auch Carl von Rémay in Kronstadt. Der Weitgereiste - er ließ von Wien bis Galatz spielen - führte die Erfolgsstücke „s Nuller!“ und die Operetten „Nanon“ und „Eine Nacht in Venedig“ in Kronstadt auf.

Der Verbund Hermannstadt-Kronstadt war auch im Jahre 1892 vorhanden, als Eugen Berger die Geschicke des deutschen Theaters leitete. Von Musikaufführungen sind in diesem Fall vor allem „Cavalleria rusticana“, „Pension Schöller“, „Flotte Weiber“, „Puppenfee“ zu nennen. 1893 war Berger nur im Sommer in Kronstadt und ebenso in Bukarest, sonst in Hermannstadt.

Stefan S. und Bernhard Wolf, die auch in Czernowitz waren, spielten vom 1. Oktober 1894 bis zum Palmsonntag 1895 im „neuen Theater“ in Kronstadt, das 800 Zuschauer aufnehmen konnte (vorher: 500 Plätze). Operetten standen auf ihrer Wunschliste und der des Publikums ganz oben. Vom 1. Oktober 1895 bis zum 31. Dezember des gleichen Jahres war Kronstadt der Spielort beider Direktoren, die vom 1. Januar bis zum Palmsonntag das gleiche Repertoire auch im Tiroler Meran und im Sommer 1896 in Franzensbad vorführten.

Im Oktober 1895 übernahm Josef Galtz die Leitung des deutschen Theaters in Kronstadt, wo er bis 1. Mai 1899 spielen ließ. Zunächst gab es - bis 1897 - eine Union mit Hermannstadt, wobei Galtz mit Leo Bauer zusammenarbeitete. Galtz war für Kronstadt, Bauer für Hermannstadt zuständig, die Ensemblemitglieder traten in beiden Städten auf. Michael Alberts „Flander am Alt“ standen im Programm der beiden Stadttheater. Leo Bauer, der erstmals im Jahre 1891 in Hermannstadt Regie führte und beginnend mit dem Jahr 1893 das Direktorat übernommen hatte (zu Beginn des 20. Jahrhunderts war er zeitweilig auch Theaterleiter in Bielitz), war für Zusammenarbeit immer aufgeschlossen. Galtz machte sich aber zunächst selbständig. Im Sommer 1898 waren Bistritz und Schäßburg Gastspielorte seiner Gesellschaft. Im März 1898 trat die Truppe auch im Banater Orawitz auf. Dort wurde folgendes Programm dargeboten:

- 28.3.1898 Schönthan; Kappel-Ellfeld „Comtesse Gucker!“;
- 30.3.1898 Carl Karlweiß „Das grobe Hemd“, Volksstück;
- 31.3.1898 Hermann Sudermann „Die Schmetterlingsschlacht“;
- 1.4.1898 Gerhart Hauptmann „Die versunkene Glocke“;
- 2.4.1898 Philipp Langmann „Bartel Turaser“, Volksstück;
- 3.4.1898 C. A. Gönner „Lügenmäulchen und Wahrheitsmündchen“, drei Bilder;
- Viktor Neßler „Der Trompeter von Säckingen“;
- 4.4.1898 Hermann Sudermann „Das Glück im Winkel“;
- 5.4.1898 Oskar Blumenthal „Die lebende Statue Niobe“;
- 6.4.1898 Paul M. Rotter „Trilby“;
- 10.4.1898 Heinrich Jantsch „Kaiser Josef II. und die Schusterstochter“;
- 11.4.1898 Viktor Neßler „Der Trompeter von Säckingen“;
- R. Kneisel „August in tausend Ängsten“, Posse;

Dasselbe Programm wurde selbstverständlich auch in Kronstadt gezeigt. Im Herbst des gleichen Jahres waren Goltz und seine Künstler wieder auf Tournee. Auch ins Banat gelangten die Schauspieler. In Orawitz spielten sie in dem 1817 erbauten Theater. Auf dem Programm standen diesmal:

- 21.12.1898 Blumenthal; Kadelburg „Im weißen Rössel“
- 22.12.1898 Oskar Blumenthal „Hans Hucklebein“

- 25.12.1898 L. Gruber „Der Pfarrer von Kirchfeld“
- 26.12.1898 Oskar Blumenthal „Hans Hucklebein“
Schönthan; Kadelburg „Zwei glückliche Tage“
- 27.12.1898 Burnett „Der kleine Lord“
- 29.12.1898 Hanns Fischer; Josef Jarno „Ein Rabenvater“
- 1. 1.1899 Wilhelm Plötz „Der verwunschene Prinz“
- 6. 1.1899 Johann Nestroy „Der Zerissene“
- 7. 1.1899 Carl Töpfer „Der Pariser Taugenichts“

Von Bedeutung ist, dass das Jahr 1899 als der Zeitpunkt gilt, wo man im Königreich Ungarn alle deutschen Theater - mit Ausnahme des Stadttheaters Hermannstadt - abbaute. Josef Galtz, der in der Schwarzgasse 35 logierte, war bis zum 1. Mai 1899 aktiv. Einige Wiener Berühmtheiten kamen als Gäste nach Kronstadt: Hans Claar, Ferdinand Bonn, Friedrich Lanius und die rumänische Tragödin Agathe Bărzescu. Gastspiele des Ensembles in Bistritz und Schäßburg fanden weiterhin statt. Ebenso war Galtz in Bukarest, wo die Zeitungen „Adevărul“ und „Bukarester Tagblatt“ über die deutschen Aufführungen berichteten.

1902 bis 1903 gab es noch einmal einen Verbund Hermannstadt-Kronstadt, den Leo Bauer leitete. In Hermannstadt wurde vom 2. November 1901 bis zum Palmsonntag 1902 gespielt, in Kronstadt vom 1. Oktober 1902 bis zum Palmsonntag 1903, und auch in der Vorsaison im Herbst 1903 und im Herbst 1905 trat die Truppe von Leo Bauer in Kronstadt auf.

Eine Spielzeit eines so genannten Schiller-Theaters fand in Kronstadt vom 15. Oktober 1905 bis zum 15. Januar 1906 statt. Dr. Rudolf Lieben und sein Ensemble hatten Hauptmanns „Elga“, das Drama „Zigeuner“ u.a. im Repertoire. Im Jahre 1908 war auch Agathe Bărzescu wieder in Kronstadt.

Die bisherige Aufstellung hat unmissverständlich den Umfang unseres bisherigen Wissens über das deutsche Theater in Kronstadt und die unvermeidlichen Wissenslücken erkennen lassen. Unverkennbar ist, dass nach 1848 eine fest ununterbrochene Kontinuität des deutschen Theaters in der „Hauptst. in Siebenbürgen, 33 000 Einwohner (zur Hälfte deutsch). Großart. Kaufhaus, Tuch- und Lederindustrie“⁴⁸³ vorhanden war. Fest steht auch, dass oft Hermannstadt die Führerrolle zukam und Kronstadt nur als zweiter Spielort in Frage kam. Wie sich dies zeitweilig änderte, wie Kronstadt Ausgangspunkt für Gastspiele in Hermannstadt, Bistritz, Schäßburg, Mediasch, Bukarest, aber auch Temeswar, Orawitz wurde, konnte ebenfalls angedeutet werden. Daß deutsches Theater in Südosteuropa nicht nur auf Einzelinitiativen, sondern auf ein Regionenübergreifendes System von Einzeltheatern zurückgreifen konnte, die miteinander in engen Wechselbeziehungen standen, ist nachvollziehbar.

Die häufige Renovierung der Redoute (1850, 1854, 1862), der Neubau im Jahre 1894 deuten darauf hin, dass sich die wohlhabende Stadt immer mehr um ihr Theater kümmerte. Erstaunlich ist auch, dass - entgegen bisherigen Behauptungen - nach 1899 in Kronstadt noch deutsches Theater möglich war: als Gemeinschaftsunternehmen mit Leo Bauers Hermannstädter Theater oder als Einzelspielzeiten von Truppen, die im Jahresrhythmus in Südosteuropa Spielzeiten in verschiedenen Städten einplanten.

⁴⁸³ Vgl. Neuer Deutscher Bühnenalmanach 1895.

Der Spielplan der einzelnen Truppen ist nur durch Einzelbeispiele bekannt. Diese Wissenslücke ist recht leicht zu füllen: die „Kronstädter Zeitung“ hat in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die einzelnen Aufführungen begutachtet. Man muss nur diese Theaterkritiken systematisch untersuchen. Dann erfährt man auch, ob die in den Theateralmanachen oft behauptete Euphorie und Theatersüchtigkeit des Kronstädter Publikums tatsächlich vorhanden war.

Über die siebenbürgisch-sächsische bzw. die rumänische Thematik der einzelnen Ensembles hat Wolfgang Wittstock dankenswerter Weise recht ausführlich geschrieben. Den Stellenwert dieser Aufführungen, ebenso wie den der deutschen Klassiker und der nach 1880 wirksamen Moderne, könnte man nur nach eingehenden Nachforschungen im Kronstädter Stadtarchiv und in den siebenbürgischen Zeitungen in Hermannstadt und Kronstadt, die das Theaterleben begleiteten, ermitteln.

5. Eine neue Entwicklungsphase setzte nach 1918 ein, als Siebenbürgen Teil von Großrumänien wurde. Die kleineren Spielgruppen des 1921 aufgelösten Bauerschen Ensembles traten auch in Kronstadt auf; mit dem wohl größten Erfolg das Ensemble von Ida Günther. Als man sich bemühte, von Czernowitz aus das deutsche Theater in Siebenbürgen zu unterstützen, und als Wilhelm Popp auch in Hermannstadt und Kronstadt 1922 und 1923 eine Spielzeit einpflanzte, erschien die Zeitschrift „Die Bühne“ als Spiegel der beiden Aufführungsserien. Von Kronstadt aus wurde in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre auch der Versuch unternommen, das gescheiterte Unternehmen des Deutschen Kulturamtes, ein einheitliches deutsches Landestheater zu schaffen, wiederzubeleben. Die „Klingsor“-Agentur organisierte, ebenso wie eine Czernowitzer Privatfirma, Gastspiele deutscher und österreichischer Theatergruppen. Als auch dies durch rumänische Gesetzgebung unmöglich wurde, kam es 1933 zur Gründung des Deutschen Theatervereins und in dessen Auftrag zur Schaffung des von Gust Ongyerth geleiteten Deutschen Landestheaters. Dieses hatte nicht bloß feste Spielzeiten in Hermannstadt (seinem Hauptsitz), Kronstadt, Temeswar und regelmäßige Gastspiele in allen von Deutschen bewohnten Provinzen des Landes, sondern es begann auch - ein Hinweis auf die besondere Bedeutung der Stadt - seine Spielzeit 1938 in Kronstadt, das bis 1940 Sitz des Landestheaters wurde, so lange das Theatergebäude in Hermannstadt renoviert werden musste. Schon im Jahre 1934 war ein Geschenk der Kronstädter Firma Scherg für das Landestheater von großer Bedeutung gewesen: das Tournétheater erhielt einen 3,5 Tonnen Lancia-Lkw geschenkt!

Wie in Hermannstadt, wo seit 1919 der Deutsche Theaterverein bemerkenswerte Laienaufführungen zur Tätigkeit des Berufstheaters beisteuerte, gab es im Kronstädter Gymnasium, nicht nur unter dem Rektor Adolf Meschendörfer, gründlich einstudierte Schulaufführungen, über die Dr. Ute-Monika Schwob berichtete. Seit 1933 existierte auch die „Junge Bühne“, deren Inszenierungen fast ebensoviel Resonanz vorfanden wie die gelegentlichen professionelleren Darbietungen. Mitglieder dieser „Jungen Bühne“, allen voran Gerda Salzer, haben 1951 - unter ungleich schwierigeren Bedingungen - begonnen, deutsche Bühnenwerke darzubieten. Wenn 1953 die politisch motivierte Entscheidung getroffen wurde, nicht in Kronstadt, wo Ernst von Krauss und Gerda Salzer tätig waren, auch nicht Hermannstadt, wo es gute Schüleraufführungen gab und wo ein Teil der aus der russischen Deportation zurückgekehrten ehemaligen Mitglieder des Deutschen Landestheaters lebten, ein deutsches Staatstheater einzurichten, sondern in Temeswar, so hat dies dem Elan der Kronstädter keinerlei Abbruch getan. Das rumänische Musiktheater hat - aufgrund der Initiative von Norbert Petri - 1959 eine für das damalige Rumänien

einmalige Leistung erbracht: Beethovens „Fidelio“ wurde im Kronstädter Operettentheater in deutscher Sprache aufgeführt. Sonst waren im Honterus-Gymnasium die Schulaufführungen bemerkenswert, die 1995 in einer Publikation der Aldus-Presse von Carmen Puchianu (der bislang letzten Regisseurin der Schule) präsentiert wurden. Die Gastspiele der deutschen Bühnen aus Hermannstadt und Temeswar und die seltenen Auftritte des Berliner Ensembles und anderer DDR-Theater in Kronstadt haben die Eigenleistungen der Kronstädter verdrängt, aber nicht vergessen lassen. Sie darzustellen und auf die Bedeutsamkeit der jeweiligen Leistungen einzugehen, ist eine Aufgabe, der man sich in Kronstadt stellen sollte.

EIN DEUTSCHES THEATER IM BANAT IM VIELSPRACHIGEN UMFELD. DAS BEISPIEL ORAWITZA

Das Theatermuseum in Orawitza, das seit 1976 im Theatergebäude untergebracht ist, besitzt als wohlbehüteten Schatz ein „Fremdenbuch des Oravitzaer Bürger Casino“. Die Gäste des Vereins, ihre Herkunft, ihr Beruf werden von 1871 bis 1918 verzeichnet. Nach 1918 und bis 1992 erhielt das Buch eine andere Zweckbestimmung: die verschiedensten Besucher trugen hier ihre Eindrücke über das Theater und die Stadt Orawitza ein. Die Eintragungen sind oft Indizien für eine Mentalität, die auch in den Arbeiten zur Geschichte des Theaters in Orawitza festgestellt werden kann:

„Cu prilejul aniversării a 120 de ani dela întemeierea celui mai vechi teatru din România, ne-a vizitat Teatrul Național din București în frunte cu neîntrecutul maestru Brezeanu. Îscăliturile de alături au fost desigur și un potrivit prilej de căldură sufletească și entuziasm național pentru organizatorii acestei înălțătoarei sărbători”⁴⁸⁴,

wird am 12. April 1937 eingetragen, und die Schauspielerin Tatiana Boeriu dichtete am 22. Dezember 1954:

„Făgaș străvechi ce ești acum,
Pe scena ta venit-au
Făclii ale neamului român,
Ce-n arta pe popor slujit-au”⁴⁸⁵.

Die bekannte Schlagersängerin der siebziger Jahre, Doina Badea, war am 9. September 1966 in Orawitza und hat folgenden Eintrag hinterlassen:

„Sînt fericită că am avut ocazia să cînt pe o scenă unde s-au perindat atîtea personalități ale artei noastre românești”⁴⁸⁶.

Es ist immer wieder von den Traditionen des rumänischen Theaters und der rumänischen Kultur in Orawitza und in erster Linie vom ältesten Theatergebäude Rumäniens die Rede.

Wenn man sich mit dem Theater in Orawitza beschäftigt, hat man es mit folgenden Gemeinplätzen zu tun:

1. Das Theater in Orawitza ist das älteste Theatergebäude im heutigen Rumänien, in dem national und international angesehene Bühnenkünstler aufgetreten sind.

⁴⁸⁴ Vgl. Fremdenbuch des Oravitzaer Bürger Casino. (Orawitza) 1870, unpaginiert. (Deutsche Übersetzung: Anlässlich der 120-Jahrfeier des ältesten Theaters Rumäniens hat uns das Nationaltheater Bukarest besucht, allen voran der unübertroffene Meister Brezeanu. Die nachfolgenden Unterschriften sind eine willkommene Gelegenheit für eine Gefühlsäußerung und für nationale Begeisterung, ein Dank für die Organisatoren dieser erhebenden Veranstaltung).

⁴⁸⁵ Vgl. ebenda, o. S. Deutsche Übersetzung: Du bist jetzt ein uralter Weg,/ Auf deiner Bühne leuchten/ Die Fackeln des rumänischen Volkes,/ Die in der Kunst ihren Landsleuten gedient haben.

⁴⁸⁶ Vgl. ebenda, o. S. Deutscher Text: Ich bin glücklich, weil ich die Gelegenheit hatte, auf einer Bühne zu singen, wo schon so viele Persönlichkeiten unserer rumänischen Kunst aufgetreten sind.

2. Von 1817 bis heute gibt es eine kontinuierliche Theatertätigkeit in Orawitza, die beachtliche künstlerische Leistungen aufzuweisen hat.
3. Zahlreiche Theateraufführungen in Orawitza wurden innerhalb einer einzigen Veranstaltung in drei verschiedenen Sprachen (deutsch, rumänisch, ungarisch) dargeboten und sind ein Indiz für den Kulturaustausch vor Ort.

Zu 1:

Das Theater in Orawitza ist erst seit 1920, als das Banat Teil von Großrumänien wurde, das älteste Theatergebäude in Rumänien. Noch im Jahre 1919 hatte Kubán Endre in einem Budapester Almanach über „das älteste feste Steintheater Ungarns“ schreiben können; gemeint war ebenfalls Orawitza⁴⁸⁷. Wie relativ dies zu sein vermag, zeigt nicht nur die Diskussion darüber, ob in Orawitza oder in Arad das ältere Theatergebäude gebaut wurde, sondern ebenso die inzwischen erfolgte Wiedergeburt – der Neubau – des Hochmeisterschen Theaters in Hermannstadt. 1788 erbaut, war das Hochmeistersche Theater das erste Stadttheater auf dem Gebiet des heutigen Rumäniens. Es wird wohl heißen müssen: Hermannstadt besitzt das älteste Theatergebäude Rumäniens, Orawitza das älteste im rumänischen Banat.

Zu 2:

Nur von 1856 bis 1914 hat es in Orawitza mit einer gewissen Regelmäßigkeit Kurzspielzeiten von Berufstheatern gegeben. Die deutschen Schauspieltruppen, die seit 1763 nachgewiesen werden können, die rumänischen, die seit 1868 sporadisch nach Orawitza fanden und die ungarischen, die in der Zeit von 1882 immer wieder Spielzeiten in Orawitza abhielten, waren Wandtruppen, die nie den Status eines festen Stadttheaters erreichten. Die Tätigkeit der verschiedenen Vereine war von vorneherein auf bestimmte Festtage eingeschworen. Eine kontinuierliche Schauspielertätigkeit war für die berufstätigen Laiendarsteller unzumutbar.

Zu 3:

Mehrsprachige Aufführungen waren - wie überall - nicht sehr zahlreich. Es gab allerdings, auch in größeren Mengen, mehrsprachige Theaterplakate. Die Mehrsprachigkeit, die um die Jahrhundertwende verzeichnet wurde, nahm später ab und ist nach 1945 bei öffentlichen Veranstaltungen nicht mehr nachweisbar. Nach 1945 sind auch die Eintragungen in das eingangs zitierte „Fremdenbuch“ ein Indiz dafür, dass sich Einsprachigkeit ausgebreitet hat. Es gibt sehr wenige Eintragungen in deutscher, keine in ungarischer, und sonst nur solche in rumänischer Sprache.

Wir werden uns folgenden Aspekten zuwenden, deren Aktualität unverkennbar ist:

- I. Welches ist der Stellenwert einer Einrichtung, bei der nicht alle für ein normales Funktionieren notwendigen Faktoren vorhanden sind?
- II. Welchen Beitrag zum Kulturleben kann von Ortsansässigen beigesteuert werden, und welche Rolle spielen Einflüsse von außen?
- III. Wie kann man einen Kulturdialog in einem multiethnischen, vielsprachigen Gebiet fördern und beibehalten?

⁴⁸⁷ Vgl. KUBÁN, Endre: Magyarországi legrégebbi közsínháza. In: Művészeti Almanach. Budapest 1919. Siehe über andere Theatergebäude im Banat: HEINZ, Franz: Zeiten, Sitten, Schicksale. Hundert Jahre und das Temesvarer Theatergebäude. In: NW, 22 (1970), Nr. 6523 (24.4.), S. 3; HEINZ, Franz: Neuer Saal hinter alter Fassade. Lugoscher Theater wird umgebaut. In: NW, 23 (1971), Nr. 6996 (3.11.), S. 6.

I. Stellenwert eines Theatergebäudes ohne Schauspielensemble

Zu einem Theatergebäude gehört notwendigerweise ein festes Ensemble, wenn es nicht - wie dies in Orawitzza schon seit geraumer Zeit der Fall ist - zu musealer Exklusivität kommen soll. Dies scheint ebenso festzustehen wie die Tatsache, dass zu einem Theater ein Publikum gehört. Die Veränderungen der achtziger Jahre und noch mehr die nach 1990 haben deutsche Theatereinrichtungen in Hermannstadt und Temeswar um ihr Publikum gebracht. In beiden Städten gibt es noch ein Ensemble, aber in Hermannstadt, wo das Deutsche Staatstheater seit 1956 eine Abteilung des Rumänischen Staatstheaters ist, haben bloß drei der ehemaligen Schauspieler überlebt, und in Temeswar, wo es seit 1992 an der Universität auch eine deutsche Schauspielklasse gibt, ist der regelmäßige Theaterbetrieb bis nach 2003 drastisch reduziert worden. Angeblich leben in Temeswar noch 5.000 Deutsche. Wieviele davon und wann ins Theater gehen, ist nie ermittelt worden. Das Deutsche Staatstheater Temeswar, das seit 1983 von Ildikó Jarcsek-Zamfirescu geleitet wurde, seit 2001 von Alexandra Gandi, von 2003 bis 2007 von Ida Jarcsek-Gaza, sucht sich seine Zuschauer auch außerhalb Temeswars und Rumäniens. Mit der Deutschen Bühne Szekszárd, in den achtziger Jahren ein Theaterensemble ohne Publikum und ohne deutsch sprechende Schauspieler, gibt es seit 1995 eine Kooperation. Szekszárd befand sich bis 2003 im Aufschwung, es gewann Zuschauer, hatte monatlich feste Termine im Madách-Theater in Budapest und versuchte, sich den Zahlen (Aufführungen, Zuschauer) zu nähern, die in Temeswar früher zu Buche standen. Auch in Polen (bei der dortigen deutschen Minderheit) und in der Bundesrepublik Deutschland, wo sich die ausgesiedelten Deutschen aus Rumänien aufhalten, suchen sowohl die Szekszárder als auch die Temeswarer nach einem Publikum, und nicht nur diese Suche nach einer Zielgruppe hat die beiden Theatereinrichtungen einander angenähert. Im Mai und im September 1996 waren die Temeswarer in Szekszárd. Im Banat jedoch scheint - in Land und Stadt - die traditionelle Wirkungsstätte in Frage gestellt zu sein.

Zu dieser Wegsuche passt die Lage in Orawitzza. Seit 1914 gibt es dort keine regelmäßigen Theaterspielzeiten von Berufstheatern, sondern nur Gastauftritte, die ein bis zwei Tage dauern. Das Theatergebäude ist jedoch geblieben und zieht weiter Aufmerksamkeit auf sich. Es wird als ältestes Theatergebäude Rumäniens bezeichnet. Seit 1957 steht es unter Denkmalschutz, seit 1963 war dort ein Volkskundemuseum untergebracht, nach der Totalrenovierung im Jahre 1983 fand das Theatermuseum eine Bleibe in dem Altbau aus dem Jahre 1817. Auch das Apothekermuseum konnte bis 1993 im Theatergebäude besichtigt werden, und von 1933 bis in die sechziger Jahre wurde das Theater als Kino genutzt⁴⁸⁸.

Ein Museum ist es heute, eine Zweigstelle des Museums für Banater Geschichte des Kreises Karasch-Severin mit Sitz in Reschitza. Festveranstaltungen finden hin und wieder statt. Das war zum Beispiel im Oktober 1987 der Fall, als man die 170 Jahre des Gebäudes feierte. Ebenso 1992, als das Theatergebäude 175 Jahre alt wurde. Theateraufführungen mutet man diesem Museum nicht mehr zu. Ein Theaterensemble gibt es in Orawitzza schon lange nicht mehr, und die arbeitslosen Berg- und Industriearbeiter haben heutzutage vermutlich für sie Wichtigeres zu tun, als auf der kleinen Bühne zu agieren.

⁴⁸⁸ Ähnlich wie das 1912 als Kino erbaute Jugendstilgebäude in Szekszárd, das erst im Jahre 1994 der Deutschen Bühne übergeben wurde.

Was bedeutet dieses Gebäude heute? Ist es ein Mittelpunkt des 15.000 Einwohner zählenden Städtchens? Keineswegs. Fasziniert es durch seine herausragende Architektur? Ist die Bühnenausstattung, ist der Zuschauerraum - der angeblich dem alten Wiener Burgtheater nachempfunden ist - so außergewöhnlich? Keineswegs. Zwar sind die Kanonenöfen an beiden Seiten der Bühne, zwar ist die rot-goldene Rokoko-Ausstattung durchaus sehenswert, aber am Gebäude selbst lässt sich weiterhin die Entstehungsmühen anmerken.

1815 beschloss man den Bau, 1816 wurde gesammelt, wobei sich Johann Kapitany auszeichnete. Am 1. Juli 1817 war der Neubau fertig, und am 7. Oktober 1817 gab es die Eröffnungsvorstellung angeblich, angeblich im Beisein des Kaisers Franz I., der in dem 35 mal 15 Meter großen Theater Friedrich Wilhelm Zieglers Schauspiel „Der Lorbeerkranz oder Die Macht des Gesetzes“ miterlebt haben soll⁴⁸⁹. Das Theatergebäude befand sich keineswegs an exponierter Stelle. Daran hat sich nichts geändert, als im 19. Jahrhundert die Staatseisenbahngesellschaft ihr Verwaltungsgebäude anbaute und als ein kleiner Park angelegt wurde. Auch ist das Theatergebäude anspruchslos, und man kann die verschiedenen Baueingriffe noch heute unschwer erkennen.

Zunächst gab es das erwähnte kleine Theatergebäude. 1838 wurde ein Stockwerk für den Kasino-Verein dazugebaut. Das Gebäude selbst wurde danach entweder für Tanzveranstaltungen genutzt, als Sitz verschiedener Vereine, als Kino oder als Kulturheim und als Museum.

Beim Bau wurde gespart, man verwendete billige Baumaterialien, so dass früh und häufig Reparaturen und Renovierungen anstanden. Die Geschichte dieser Instandsetzungen ist noch nicht geschrieben. Wir halten die wichtigsten fest.

1. Das Theatergebäude und seine Geschichte

1831 fand die erste Renovierung statt, die vom Baumeister Johann Nyuni, der 1817 das Haus erbaut hatte, durchgeführt wurde. 1872 musste der Zuschauerraum renoviert werden. Die Einnahmen einer Dilettantenvorstellung vom 21. April 1872 sollten dafür verwendet werden. Der Einakter „Der Dritte“ von Roderich Benedix, der Schwank „Ein Don Juan wider Willen“ von Christian Ney und das einaktige Lustspiel „Er macht Visite“ von Max Baumeister standen auf dem Programm – keinerlei Mehrsprachigkeit war zu erkennen⁴⁹⁰. Im Jahre 1880 wollte man die Bühne renovieren. Der „Dilettanten Club“ stellte dafür die Einnahmen einer Aufführung vom 9. Oktober 1880 zur Verfügung⁴⁹¹. Der gleiche Club sammelte für die Bühnenrenovierung im Sommer 1881. Am 20. Juli 1881 wurde Hermann Salinigrés Posse „Das Gespenst um Mitternacht“ und das Lustspiel von Roderich Benedix „Der Prozess“ aufgeführt. Die Einnahmen wurden für die Renovierungsarbeiten verwendet. Auch 1882 und 1883 legte man Mittel für die Bühnenrenovierung beiseite. Am meisten brachte der zweisprachige Abend des 25. März 1883 ein, als Károly Kisfaludys „A vígjáték“ und Leopold Feldmanns „Der Sohn auf Reisen“ zu sehen waren: eine Zweisprachigkeit war damit schon vorhanden. Die 1883 renovierte Bühne konnte im

⁴⁸⁹ In Wirklichkeit war der Kaiser einen Tag vor der Eröffnung so weit entfernt, dass er zwar mit heutigen Verkehrsmitteln nach Orawitza hätte kommen können, aber nicht mit den damals üblichen Pferden oder Kutschen.

⁴⁹⁰ Siehe das Plakat der Vorstellung in der Plakatsammlung der Széchény-Bibliothek in Budapest.

⁴⁹¹ Gezeigt wurden das französische Lustspiel „Ein sehr delikater Auftrag“, das einaktige Lustspiel „Eine glühende Kohle“ von Feodor Wehl und Georg Horn und „Die Zerstreuten“ von August von Kotzebue. Siehe: Plakatsammlung der Széchény-Bibliothek Budapest.

Oktober 1883 erstmals wieder benützt werden. Am 6. Oktober wurde Schönthans Lustspiel „Der Schwabenstreich“, am 7. Oktober Birch-Pfeiffers „Der Goldbauer“ aufgeführt: man war zur Einsprachigkeit zurückgekehrt. Johann Bánfi verfasste einen „Prolog zur feierlichen Eröffnung des renovierten Theaters zu Oravicza“⁴⁹².

Zu einer umfassenden Renovierung kam es auch im Jahre 1893, als sämtliche Aktivitäten im Theater eingestellt werden mussten. Beginnend mit dem Jahr 1889 hatte man für diese Generalreparatur gesammelt. Beim Neubeginn am 2. Dezember 1893 gab es eine Dilettantenaufführung in drei Sprachen: ungarisch („A regény vége“), deutsch („Die Frau Kaffeessiederin“ von Carl Tannenberger) und rumänisch („Mama lui Ștefan cel Mare“, möglicherweise eine Dramatisierung der historischen Ballade von Dimitrie Bolintineanu). Im Oktober 1912 wurden Reparaturen im Zuschauerraum auf der linken Seite und an der Fassade an der rechten Seite durchgeführt⁴⁹³.

1927 wurde das Blechdach des Gebäudes repariert. Dafür bezahlte man 8.053 Lei. Weitere Reparaturen kosteten im gleichen Jahr 29.820 Lei⁴⁹⁴. 1934 – nach der Wirtschaftskrise – stellte der Maler Sigmund Heller beim Präsidenten des Theatervereins, Dr. Ioan Țicu, den Antrag die „unmodernen“ und „sehr schadhafte“ Bühnendekorationen zu erneuern. „Als praktischer Maler, der bei verschiedenen Bühnen Deutschlands an deren künstlerischen Dekorationen aktiv teilnahm, bin ich in der Lage, Ihre Theaterbühne mit den einfachsten Mitteln und billigsten Spesen in modernster Richtung restaurieren zu können. Zu dem erwartenden Königsbesuch wäre es angezeigt, in der Mitte des Theaterbalkons eine Herrscherloge zu improvisieren, deren künstlerische Ausstattung ich ebenfalls übernehmen könnte“⁴⁹⁵. Die Loge wurde nicht eingebaut.

Im Juni 1942 stürzte während eines heftigen Sturmes die Wand eines Nebengebäudes auf das Theater, was zur Einstellung jeglicher Theateraufführungen und zu Reparaturen führte⁴⁹⁶.

1946 stand die nächste Renovierung an, die von der Reschitzaer U.D.R., der Nachfolgeinstitution der Staatseisenbahngesellschaft (STEG) mitfinanziert wurde. 1963 war eine weitere Renovierung notwendig geworden. Zwanzig Jahre später kam es zur Totalsanierung, die am 13. Oktober 1983 abgeschlossen werden konnte. 1988 und 1992 wurde Forderungen nach Ausbesserungen laut, doch verhindert zurzeit die prekäre Finanzlage der Stadt die Durchführung solcher Arbeiten.

Das Theatergebäude hat - wie zu sehen war - die Stadt Oravitza immer wieder beschäftigt. Nicht die perfekte Bauplanung, auch nicht die Qualität der durchgeführten Bauarbeiten standen dabei im Mittelpunkt sondern immer wieder Reparaturen, die aufgrund der bereitgestellten bescheidenen Mittel provisorisch und nie endgültig und zufriedenstellend ausfielen. Das Bewusstsein, dass dieses Theatergebäude zur Selbstdarstellung des Bergbaustädtchens beiträgt, hat immer wieder dazu geführt, dass das Gebäude in neuem Glanz erstrahlen konnte. Allerdings kann der Stellenwert des Theaterbaus in Oravitza keineswegs mit den Fellner & Helmer-Theatern in Temeswar, Großwardein, Klausenburg und Jassy und anderen Großstädten konkurrieren, wo repräsentative Bauten im Stadtmittelpunkt architektonische Zeichen setzten.

⁴⁹² Siehe: Plakatsammlung der Széchényi-Bibliothek Budapest.

⁴⁹³ Siehe Staatsarchiv Karansebesch, Fonds Nr. 47, Inv. Nr. 70/1912.

⁴⁹⁴ Siehe Jahresbericht 1927. In: Staatsarchiv Karansebesch, wie Anm. 10, 87/1927.

⁴⁹⁵ Siehe in Staatsarchiv Karansebesch, ebenda, 93/1934.

⁴⁹⁶ Siehe in Staatsarchiv Karansebesch, ebenda, 103/1942.

2. Die Nutzung des Gebäudes

Der Theaterbau in Orawitz ist Privatinitiativen zu verdanken. Die Spenderliste vom 24. März 1816 hat man aufbewahrt⁴⁹⁷. Die Spender - unter ihnen viele Angestellte und Beamte der Bergwerksdirektion - hatten das gute Recht, den neuen Saal für ihre Zwecke zu nutzen. Wie intensiv dies geschah, ist bisher nicht untersucht worden. Bis 1856, als Berufstheater mit größerer Regelmäßigkeit nach Orawitz kamen, sind recht wenige Aufführungen des 1806 gegründeten Dilettanten-Clubs bekannt. Dass dieser Club 1831 die Reparaturen am Dach und am Gebäude ebenfalls durch Spenden finanzierte, zeigt an, dass er ein beträchtliches Interesse am Gebäude besaß. Dass die Aufführungen gute Einnahmen erbrachten, kann man nur vermuten, wenn man die Spenderliste des Jahres 1816 einsieht: zirka 10% der Spenden stammen dort aus „Einnahmen vom Dilettanten-Verein“⁴⁹⁸. Ob die „Thalia“-Grube, über deren Verbleib nichts bekannt ist, auch dem Klub gehörte, war nicht zu ermitteln⁴⁹⁹.

Schon 1838 versuchte man, die Nutzung des Gebäudes zu intensivieren. Ein Repräsentationsraum im ersten Stock wurde angebaut. Wie in den späteren Theaterbauten des 19. Jahrhunderts hat man Theater und Redoute, Schauspiel und Tanzmöglichkeit miteinander verbunden. Ein Hotel, wie es vielfach dem Theaterkomplex beigegeben war (zum Beispiel in Temeswar), war in Orawitz nicht nötig. In der Nähe des Theaters befand sich der Gasthof „Zur Krone“, wo schon im späten 18. Jahrhundert Theateraufführungen auf der von Josef Eirich eingebauten Bühne stattgefunden hatten. Der Dilettanten-Club registrierte allerdings zur besseren Übersicht seine Gäste, welche die Gesellschaftsräume im Theatergebäude besuchten und in der „Krone“ wohnten, in dem zitierten „Fremdenbuch“.

Konzerte fanden im Theatergebäude ebenso statt wie Vorführungen von Zirkusartisten. Oft sorgten die Theaterdirektoren eigens dafür, dass es solche Veranstaltungen während ihrer Spielzeit gab. Es waren zusätzliche Anreize für einen Theaterbesuch. Bis zum Jahre 1873 rechnete man vor allem mit dem deutsch sprechenden Personal der Bergwerksverwaltung, den Offizieren, den Grundbesitzern aus der Umgebung von Orawitz⁵⁰⁰. Nach der Gründung des ungarischen und des rumänischen Gesangsvereins waren die Mitglieder dieser Vereine - sowohl als Darsteller als auch als Zuschauer - potentielle Nutzer des Gebäudes. Gemeinschaftsveranstaltungen der Vereine waren nur bei besonderen - meist repräsentativen - Gelegenheiten üblich. Die Programme jedoch wurden - vor allem um die Jahrhundertwende - oft zweisprachig (ungarisch und deutsch/rumänisch) gedruckt.

Der Kasino-Verein war gleichzeitig auch ein Leseverein. Als Pendant stand ihm seit 1846 ein ungarischer Leseverein zur Seite, über dessen Tätigkeit wenig bekannt ist. Bis zur Auflösung des Dilettanten-Vereins (späterer Namen: Kasino- und Leseverein, danach: Theaterverein) im Jahre 1947, nachdem die Tätigkeit des ursprünglich deutschen Lesevereins in den dreißiger Jahren immer stärker rumänisiert worden war, entfaltete dieser

⁴⁹⁷ Siehe Maurus, Hartwig: Das Theater in Orawitz (1817-1947). In: Banatica, 9 (1992), Nr. 4, S. 20-21.

⁴⁹⁸ Ebenda, S. 21.

⁴⁹⁹ Knapp 1% der Spenden wurden als "Einnahmen der Thalia-Grube" ausgewiesen. Siehe: MAURUS: ebenda, S. 21.

⁵⁰⁰ Die ethnische Zugehörigkeit dieser Grundbesitzer ist von geringerer Bedeutung. Wichtig war ihr gesellschaftlicher Anspruch und die Tatsache, daß sie alle bestrebt waren, sich deutsche Bildung anzueignen, um in der sozialen Elite akzeptiert zu werden. Am Ende des 19. Jahrhunderts sind ähnliche Bestrebungen in Richtung ungarische Sprache in der ungarischen Reichshälfte festzustellen.

seine Tätigkeit im Theatergebäude. Wir erwähnen bloß die Zeitungen, die in der Zwischenkriegszeit abonniert wurden. Im Jahre 1910 gab es 13 Zeitungen in ungarischer Sprache, darunter „Budapesti hírlap“, „Pesti Napló“, „Temesvári hírlap“, „Krassó-Szörényi lapok“, ebenso 4 deutschsprachige Zeitungen („Temesvárer Zeitung“, „Die Muskete“, „Neue Freie Presse“, „Pester Lloyd“). Im Jahre 1924 konnte man im Theatergebäude 4 deutsche („Schwäbische Volkspresse“, „Deutsche Tagespost“, „Temesvárer Zeitung“, „Orawitzaer Wochenblatt“), 4 rumänische („Banatul românesc“, Temeswar; „Progresul“, Orawitza; „Patria“, Klausenburg; Nădejdea“, Temeswar) und 2 ungarische Blätter („Keleti Újság“, „Temesvári hírlap“) ansehen,⁵⁰¹ 1927 war die Zahl gleichgeblieben, bei den deutschen Zeitungen jedoch gab es auch das „Wiener Journal“ (anstelle der „Deutschen Tagespost“). 1929 wurden 3 rumänische und jeweils 2 ungarische und deutsche Zeitungen abonniert. Für die Jahre während und nach der Wirtschaftskrise (1929-1933) liegen keine Angaben vor. Die Tätigkeit des Lesevereins hat jedoch sicher zu leiden gehabt, weil die Zahl der Abonnements danach reduziert werden musste und der Bestand schließlich nur noch rumänische Titel aufwies.

Politische Veranstaltungen und Parteiversammlungen fanden in der Zwischenkriegszeit immer häufiger im Theatergebäude statt. Wir erwähnen einige: vom 21. bis 24. Mai 1925 fand der Kongress der Liga für die kulturelle Einheit aller Rumänen statt (Liga pentru unitatea culturală a tuturor Românilor). Häufig feierte man den Heldengedenktag im Monat Mai im Theatergebäude (z.B. am 9. Mai 1929, am 21. Mai 1931 usw.). Die römisch-katholischen Vereine (vor allem der Jugendverein) trafen sich oft im Theatersaal (so zum Christbescherungsfest 1930 der Stadtgemeinde Orawitza, zu einem Kulturnachmittag am 29. Juni und am 3. Juli 1932, zu ihrem Sommerfest am 24. Juli 1934). Am 2. und 3. Juni 1933 lud die Präfektur des Kreises Caraș zu einer Veranstaltung ins Theater. Am 29. Juli des gleichen Jahres traf sich hier die „Ungarische Partei Rumäniens, Banater Organisation“.

Nach 1944 wurde das Theatergebäude, das seit 1933 auch als Kinosaal genutzt worden war, zu einem sogenannten Ateneu popular (Volkshaus) zum Mittelpunkt für sogenannte Kulturtätigkeit der Volksmassen. Im März 1946 organisierte die „Fortschrittliche Jugend“ ein Festival mit künstlerischen Darbietungen (Chorabenden, Theater- und Tanzveranstaltungen). Auch war das Gebäude Austragungsort von Diskussionsforen, Tagungsort und Treffpunkt für Vorträge und Versammlungen der kommunistischen Partei und der städtischen Verwaltung. Bis 1953 nahm die Zahl der unterschiedlichsten Veranstaltungen zu. Danach gab es nur sporadisch Gastspiele rumänischer Theater aus Arad, Temeswar und Reschitza.

Seit 1963 gab es im Theatergebäude ein Volkskundemuseum mit Exponaten aus dem südlichen Banat. Im Erdgeschoss war das Apothekenmuseum untergebracht, und das Theatermuseum wurde nach 1983 eingerichtet (im ersten Stock sind das Fremdenbuch, Theaterplakate, Banater Periodika und Banater Drucke sowie Fotos ausgestellt). Die Museumsfunktion hat heute fast alle anderen Nutzungsmöglichkeiten verdrängt.

II. Eigenleistung und externe Einflüsse

Die bisher vorliegenden Untersuchungen zur Geschichte des Theaters in Orawitza sind fast alle von Rumänen vorgelegt worden. Hartwig Maurus, der 1990 ein – bisher unveröffentlichtes – „Heimatsbuch der Bergstadt Orawitza“ zusammengestellt hat,

⁵⁰¹ Siehe Staatsarchiv Karansebesch, wie Anm. 10, 84/1924.

widmete zwar dem Theater die gebührende Aufmerksamkeit, übernahm jedoch alle seine Informationen von Sim. Sam. Moldovan⁵⁰².

Simeon Samson Moldovan, der als Journalist in Orawitza lebte, hat eine ganze Reihe von Publikationen (siehe Bibliographieliste) vorgelegt. Er greift auf Informationen aus der Lokalpresse, auf Theaterzettel und -plakate zurück, ebenso auf handschriftliche Quellen aus den Sammlungen der Budapester Széchényi-Bibliothek. Moldovans Interesse galt verständlicherweise in erster Linie den rumänischen Theateraufführungen. Noch im Alter hat er in einem Typoskript „Mihail Pascaly cu trupa sa teatrală în teatrul cel mai vechi“ (1963) abgeschlossen, das sich mit der ersten rumänischen Theateraufführung in Orawitza beschäftigte. Außer seinen Arbeiten ist das Buch von Ion Crișan „Teatrul din Oravița (1817-1967)“⁵⁰³ Grundlage für die Informationen über die Theatertätigkeit in Orawitza. Auch für Crișan ist die rumänische Präsenz im Kulturleben der Stadt besonders wichtig, was ihn nicht daran hindert, auch die deutsche und ungarische Theatertätigkeit zu beachten.

Eine Darstellung der verschiedensprachigen Bühnenaufführungen und der Institutionen, die sie ermöglichten, fehlt bis heute. Wie in anderen Banater Städten gab es auch in Orawitza deutsche, rumänische und ungarische Aufführungen (auch serbische und italienische Vorstellungen oder Opernaufführungen sind bezeugt, z.B. gastierte am 9. und 10. Mai 1908 das italienische Opernensemble von E. Massini in Orawitza).

Über die Tradition eines deutschen Theaters wird in der Folge zu sprechen sein. Auf die Tätigkeit des rumänischen und ungarischen Theaters kann - auch weil die entsprechenden Vorarbeiten fehlen - nur andeutend eingegangen werden. Es muss außerdem hervorgehoben werden, dass man immer zwischen Berufs- und Laientheater zu unterscheiden hat. Obwohl es - allerdings selten - gemeinsame Aufführungen gegeben hat, die von Berufskünstlern und Laiendarstellern bestritten wurden, war das Nebeneinander von Berufs- und Laienkünstlern die Regel.

1. Berufstheater in Orawitza

a. Das deutsche Theater

Aus dem deutschen Sprachgebiet kamen deutsche Wandertruppen ins Banat. Der ungarische Kultusminister Perczel verbot deren Einreise im Jahre 1896. Bis dahin ist jedoch ihre Tätigkeit in ganz Ungarn, zu dem das Banat von 1778 bis 1849 und von 1860 bis 1918 gehörte, bemerkenswert.

In Orawitza wird im Jahre 1763 ein Gastspiel des Ensembles von Anton Eintrag erwähnt. Während des österreichisch-türkischen Krieges im Jahre 1788⁵⁰⁴ war ein österreichisches Artillerie-Regiment in Orawitza einquartiert. Soldaten und Einheimische studierten dabei ein Bühnenwerk, „Graf Waltron“ von Ignaz Walter, ein. Wie im Falle des Gastspiels von Eintrag ist bisher nichts Näheres über diese Aufführung zu erfahren gewesen. Dass in der Zeit von 1793 bis 1810 im Gasthof „Zur Krone“ Theater gespielt wurde, wobei Berufsschauspieler und Dilettanten abwechselnd am Werk waren, sagt über deren Repertoire und Darstellungskunst nichts aus.

⁵⁰² Siehe MOLDOVAN, Sim. Sam.: Oravița de altădată și teatrul cel mai vechi din România. Orawitza 1938, 346 S.

⁵⁰³ Reșița (Comitetul pentru cultură și artă), 240 S.

⁵⁰⁴ Bekannt wurde dabei die Belagerung der Veterani-Höhle, die auch in Johann Peter Hebels „Unverhofftes Wiedersehen“ (1811) zu den „Weltereignissen“ gezählt wird.

Man hat bisher eine wichtige Informationsquelle für die Theatertätigkeit in Orawitz geflissentlich übersehen: die Theateralmanache des 19. Jahrhunderts. Ihnen ist zu entnehmen, dass sich im Banat bis 1848 vor allem Temeswar und Arad als Theaterstädte etablierten. In Lugosch gab es seit 1835 ein festes Theater, in Großbetschkerek, Werschetz und Weißkirchen nahm die Tätigkeit deutscher Theatertruppen nach der Jahrhundertmitte zu. Ob die Jahre, als das Banat gemeinsam mit der Serbischen Woiwodschaft nicht zum Königreich Ungarn gehörte (1849-1860), die Theatertätigkeit deutscher Ensemble begünstigt haben, muss geprüft werden. Für Orawitz und die Militärgrenze kann dies mit Sicherheit behauptet werden.

Auch Theaterplakate, vor allem in den Sammlungen des Theatermuseums in Orawitz, in der Széchényi-Bibliothek in Budapest, im Staatsarchiv Temeswar, außerdem Teilbestände von Verwaltungsakten und Tätigkeitsberichten sind in den Archiven in Temeswar und Karansebes vorzufinden.

Eine Aufstellung der Theaterdirektoren, die in Orawitz nachgewiesen werden können, lässt erkennen, dass die Schauspieltätigkeit der einzelnen Ensembles nicht auf einen einzigen Standort beschränkt war. Als Partner für Orawitz kamen vor allem Lugosch, Weißkirchen und Werschetz in Frage, aber auch andere Städte spielten eine Rolle. Am Ende des 19. Jahrhunderts, als die diskriminierenden Maßnahmen der ungarischen Regierung den Fortbestand deutscher Theatertruppen in Frage stellten, sahen sich manche Theaterleiter gezwungen, jährlich in bis zu sechs verschiedenen Städten (oft waren es Donauhäfen) Spielzeiten einzuplanen. Auch Orawitz war damals ein Spielort unter vielen. In dem Bergstädtchen ist - was man der folgenden Aufstellung entnehmen kann - kein einziger Theaterdirektor sesshaft geworden. Eine Kontinuität wie in Temeswar, Hermannstadt oder Kronstadt gab es auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht. Am häufigsten allerdings kam - nach 1884 - Ludwig Duba nach Orawitz (er war schon 1873 als Schauspieler in Orawitz aufgetreten). An eine ganzjährige Spielzeit war hier nie zu denken, die finanziellen Einbußen scheinen oft beträchtlich gewesen zu sein. Trotzdem kam Ludwig Duba bis 1897 immer wieder nach Orawitz. Danach stellte er im Jahre 1897 seine Tätigkeit ein. Seine Truppe trat zum letzten Mal im Jahre 1898 in Weißkirchen auf⁵⁰⁵.

Deutsche Schauspielertruppen in Orawitz

1853 ließ Carl Friese sowohl in Orawitz als auch in Großbetschkerek spielen. 1855-1856 war das Ensemble von Julius Senzel zunächst in Orawitz, Weißkirchen und Werschetz, danach in Weißkirchen und Großbetschkerek. Carl von Rémay bereiste 1863 Werschetz, Lugosch, Großbetschkerek und Orawitz.

1867 trat die Truppe von Matthias Otepp in Brod, Lugosch und Orawitz auf⁵⁰⁶. Ein Jahr später war die gleiche Truppe in Großbetschkerek und Orawitz⁵⁰⁷. Wieder ein Jahr später (1869) waren Orawitz und Weißkirchen Spielorte für die von J. L. Weber und August Berau geleitete Truppe⁵⁰⁸. 1871 ist das Ensemble von Julius Fritsche in Orawitz und Weißkirchen bezeugt⁵⁰⁹. Zahlreiche Gastspiele von Schauspielern aus Temeswar sind bekannt, ebenso das Auftreten eines Schlittschuhläufers (Jackson Haines), eines Zauberers

⁵⁰⁵ Siehe KUHN, Alfred: Das Ende des deutschen Theaters in Weißkirchen. In: Beiträge zur deutschen Kultur, 4 (1987), Nr. 1, S. 15-16.

⁵⁰⁶ Siehe Deutscher Bühnen-Almanach 1867, S. 348-349.

⁵⁰⁷ Ebenda 1868, S. 363-365.

⁵⁰⁸ Siehe Deutscher Bühnen-Almanach 1869, S. 255-257.

⁵⁰⁹ Deutscher Bühnen-Almanach 1871, S. 236-237.

(Professor Basch, der für Geistererscheinungen zuständig war) und des Schwarzkünstlers Eppstein. Auf dem Programm standen Goethes „Egmont“, Heinrich Laubes „Die Karlsschüler“, Schillers „Räuber“, außerdem die Schauspiele „Die Grundfrau von Kiss Ujvár“, die Operette „Kiss Jozsi“⁵¹⁰, sowie eine Freischütz-Parodie.

1873 hielt sich Eduard Möllner, dessen Sekretär und Bibliothekar Ludwig Duba war (er spielte damals Naturburschen, Liebhaber und komische Rollen), sowohl in Weißkirchen als auch in Orawitz auf⁵¹¹.

Im Jahre 1882 trat die „reisende Gesellschaft“ von Josef Koch, die über vier Musiker verfügte, in Reschitz und Orawitz an⁵¹², während Ludwig Duba in Lippa und Werschetz unterwegs war⁵¹³. 1885 war Josef Koch wieder in Reschitz und Orawitz⁵¹⁴. Die Sommerspielzeit 1886 bestritt Louise Köstler in Orawitz⁵¹⁵.

Im Jahre 1889 war Duba in Großsanktnikolaus, Marienfeld und Vukovar⁵¹⁶. Orawitz und Semlin wurden in den Jahren 1889 und 1890 von der Truppe von Louise Köstler bespielt. Vom 1. April 1889 bis zum 16. Juni 1889 war Louise Köstler in Orawitz. Schillers „Räuber“, Wilbrandts „Die Tochter des Herrn Fabricius“, „Rozsa Sándor“ von Eduard Dorn standen im Programm, doch war der Besuch alles andere als zufriedenstellend. Es war nicht selten, dass - wie am 11. Mai - das Theater leer blieb, so dass Vorstellungen ausfielen. Als Ende Mai und Anfang Juni Operetten aufgeführt wurden, wurde der Zuschauerzuspruch etwas besser. Den „Studenten von Rummelsburg“, Offenbachs „Schönröschen“, Rudolf Dellingers Operette „Don Cäsar“ waren recht gut besucht. Als Höhepunkt der Spielzeit bezeichnete die Kritik im „Orawiczaer Wochenblatt“ die Aufführung von Millöckers „Gasparone“ am 13. Juni, wo selbst der Chor „tadellos“ gesungen haben soll. Auch bei Operettenaufführungen unterblieb es nicht, dass mitunter der Saal leer stand. Dies geschah z.B. am 10. Juni, als Hermann Schmidts „Robert und Bertrand“ präsentiert werden sollte. Schon im März 1888 war der Dramaturg des Neuen Theaters aus Berlin, Professor Georg Biagosch, in Orawitz gewesen, wo er Lessings Ringparabel, Szenen aus Schillers „Räubern“ und Gedichte von Petöfi dargeboten hatte⁵¹⁷. Louise Köstler präsentierte 1890 die gleichen Lustspiele und Possen wie ein Jahr zuvor, was den Erfolg in Orawitz verständlicherweise nicht steigerte.

Die Wandertruppe von Ludwig Duba war unterdessen in Trebinji, Dolna, Tuzla und Mostar in Bosnien-Herzegowina usw. vom 1. Oktober 1890 bis zum Palmsonntag 1891. Ludwig Duba selbst interpretierte Charakterrollen und „humorvolle Väter“, sein Regisseur Maierfeld trat ebenfalls in Charakterrollen auf, Frau Duba war für Heldinnen und „gesetzte Liebhaberinnen“ zuständig und Frau Karschin-Jellinek spielte jugendliche, naive und sentimentale Liebhaberinnen⁵¹⁸.

1890 und 1891 war auch Carl von Rémay in Orawitz und Weißkirchen und ließ Possen, Dramen und Operetten aufführen.

⁵¹⁰ In Cambridge ist lediglich eine Operette: „Die drei Herren“ nachgewiesen.

⁵¹¹ Deutscher Bühnen-Almanach 1873, S. 269-270.

⁵¹² Siehe Deutscher Bühnen-Almanach 188“, S. 373.

⁵¹³ Ebenda, S. 287-288.

⁵¹⁴ Siehe Deutscher Theater-Almanach 1886, S. 373.

⁵¹⁵ In: Deutscher Theater-Almanach 1887, S. 350.

⁵¹⁶ Siehe Deutscher Bühnen-Almanach 1889, S. 365-366. In Großsanktnikolaus, das angeblich 8.000 Einwohner aufwies, soll DUBA in einem Gebäude für ca. 400 Zuschauer gespielt haben!

⁵¹⁷ Siehe in: Orawiczaer Zeitung, Jg. 17, Nr. 11, 17.3.1888, S. 3.

⁵¹⁸ Siehe in: Deutscher Bühnen-Almanach 1891, S. 542.

Im Mai 1890 waren in Orawitz u.a. „Apajune“ von Karl Millöcker, „Das Spitzentuch der Königin“ von Johann Strauss, „Der kleine Herzog“ von Charles Lecocq, „Pfungsten in Florenz“ von Richard Genée, „Ein Engel“ von Julius Rosen, „Die schöne Galathee“ von Suppé, „Der arme Jonathan“, aber auch das Drama „Der Fall Clemenceau“ von Alexander Dumas zu sehen. Im April 1891 war von Rémay mit Moser/ Schönthans „Der Jourfix“, mit Hermann Sudermanns „Ehre“, mit Karl Millöckers „Der Viceadmiral“ und „Die sieben Schwaben“, mit Anton Arnos Volksstück „Die beiden Reichenmüller“, mit Johann Strauss' „Fledermaus“ in Orawitz. Nur die letzte Vorstellung mit der „Fledermaus“ war sehr gut besucht.

Am 27. September 1891 traf Duba mit seiner Truppe in Orawitz ein und blieb bis Anfang November. Das „Orawiczzer Wochenblatt“ schrieb über sein Ensemble:

„Das Publikum würde die brave, tüchtige Gesellschaft, die wirklich ehrenhafte Direktion Duba, welche nicht wie andere eine Menge Schulden hinterläßt und bei Nacht und Nebel verduftet, gering entschädigen, wenn sie die heutige Abschiedsvorstellung, bei der ‚Preciosa‘, dieses ausgezeichnete 5 actige Costüm-Volksstück zur Darstellung kommt, zahlreich besuchen möchte“⁵¹⁹.

Hauptstandort war das angeblich 600 Personen fassende Stadttheater in Lugosch, aber auch in Semlin, Pancsova und Orawitz wurde gespielt. Das Orchester bestand aus 14 Musikern. Von der in Bosnien aufgetretenen Truppe waren nur Herr Weiß, Maria Posinger und der Souffleur Carl übrig geblieben. Als Gast trat Otto Hartmann in den vier Städten auf. Zu den Neuheiten gehörten „Pension Schöllner“ von Carl Laufs, „Die beiden Leonoren“ von Paul Lindau, „Der dumme August“, „Die Gräfin Sarah“ von Ohnet, „Die Löwenkönigin von Paris“, „Die Gigerl von Wien“. Helds „Die Erlebnisse einer Wienerin in Ungarn“ erfreute sich eines besonderen Interesses, ebenso Anzengrubers „Der Pfarrer von Kirchfeld“. Im November spielte Duba vor ziemlich leeren Sälen. Da half es nicht, dass Schillers „Kabale und Liebe“ und Ohnets Erfolgsstück „Der Hüttenbesitzer“ auf die Bühne kamen. Am 8. November zog das Ensemble nach Steierdorf weiter.

Im April 1892 gastierte zunächst wieder Carl von Rémay mit geringem Erfolg in Orawitz. Der Chor seines Ensembles soll besonders schwache Leistungen geboten haben. Auch war die erneute Wiederholung bekannter Operetten keine gute Werbung: Millöckers „Der arme Jonathan“, Blumenthals „Das zweite Gesicht“, Johann Strauß „Eine Nacht in Venedig“ und „Der Zigeunerbaron“, Costas „Ihr Korporal“ wurden in der Inszenierung von Rémay vom Publikum nicht angenommen. An drei Abenden trat vom 14. zum 16. Juni der bekannte Wiener Komiker Knaak in Orawitz auf. Der Theaterkritiker der Lokalzeitung vermerkte bloß, dass Knaak alt geworden sei und dass er mit einer zusammengewürfelten Truppe und anspruchslosen Possen („Der Hofmeister in tausend Ängsten“ von Theodor Hell; „Der Sohn auf Reisen“ von Leopold Feldmann, „Meister Fips“) ins Bergstädtchen gekommen war⁵²⁰. Am 6. Oktober des gleichen Jahres 1892 hielt sich wieder Ludwig Duba im Städtchen auf, von wo er Ende November nach Karansebes weiterzog. Sarah Bernards „Sie hat ihr Herz entdeckt“, Schönthans „Cornelius Voß“, Jantschs „Kaiser Joseph II. und die Schustertochter“ waren gut besucht. Auch Birch-Pfeiffers „Stadt und Land“ und „Therese Krones“ und der Schwank „Habens ka Türkn gsehn“ fanden Anklang.

⁵¹⁹ Siehe Theater in Oravicza. In: Oraviczer Wochenblatt, Jg. 20, Nr. 45, 8.11.1891, S. 3.

⁵²⁰ Siehe dazu: Wilhelm Knaak in Oravicza bzw. Gastspiel Knaak. In: Oraviczaer Wochenblatt, Jg. 21, Nr. 19 und 25 vom 8.5. bzw. 19.6.1892, jeweils S. 3.

1893 wurde das Theatergebäude renoviert, aber schon Anfang 1894, als die Renovierungsarbeiten beendet waren, konnte man das Ensemble Duba wieder in Orawitza antreffen. Vom 3. bis zum 27. Januar blieb Duba in Orawitza. Nordmanns „Gefallene Engel“ wurde ebenso schlecht besucht wie die Posse „Die Großmama“. Erfolgreicher war man mit Rudolf Kneisels „Manuela“ und Johann Nestroys „Einen Jux will er sich machen“. Ein Eklat bahnte sich an, als ein Ensemble des Wiener Carl-Theaters anreiste, zu dem der berühmte Komiker Blasel gehören sollte. In Lugosch, wo die Truppe auftrat, bevor sie nach Orawitza weiterreiste, stellte man fest, daß anstelle des berühmten Vaters Blasel jun. angereist war. Am 28. Juli kam dieser auch nach Orawitza, ohne dort Zustimmung und Anerkennung zu finden.

Fritz von Steinberg, der die Operettengesellschaft von Carl von Rémay übernommen hatte⁵²¹, war nach dem 30. September 1894 in Orawitza. Ein Abstecher nach Steierdorf und ein Wechsel nach Weißkirchen Mitte November sind aktenkundig. Steinberg war mit Zellers „Der Vogelhändler“, mit „Der Obersteiger“, mit Held und Wests „Charleys Tante“ recht erfolgreich. „Der Obersteiger“ zum Beispiel konnte in Orawitza vier Mal wiederholt werden.

Im Jahre 1894 stellte Duba mit 6 Spielorten einen Rekord auf. In Werschetz, Weißkirchen, Orawitza und Lugosch wurde ebenso gespielt wie in den Sommertheatern in Reschitza und Pancsova⁵²². Auffallend sind dabei die geographischen Kenntnisse des „Neuen Deutschen Theateralmanachs“: Werschetz mit 22.000 Einwohner liegt in Ungarn, Weißkirchen mit 8.200 Einwohnern in Mähren (!), Orawitza mit 4.500 Einwohnern und mit Gold- und Silbergruben (!) in Ungarn, Reschitza in der Steiermark (!) und Pancsova in Ungarn. Mitte Dezember 1895 gastierte Ludwig Duba, der vorher in Werschetz und Orschowa gewesen war⁵²³, wieder in Orawitza und blieb bis Januar 1896. Danach trat seine Truppe in Werschetz, Reschitza und Lugosch auf⁵²⁴, 1897 zusätzlich in Pancsova und Orschowa. Ilka Duba und Maria Posinger waren noch immer Mitglieder des Ensembles, das mit Mizzi und Clara Tewele zwei attraktive Darstellerinnen aufzuweisen hatte. Als Novitäten werden für 1897 angegeben: „Der Heiratsschwindler“, „Heimat“ von Sudermann, „Mädchenschwüre“, „Galeotto“, „Wohltäter der Menschheit“ von Philippi⁵²⁵. 1897 resignierte Ludwig Duba. Nach einer Vorstellung in Weißkirchen löste er sein Ensemble auf⁵²⁶.

Orawitza erfreute sich länger als andere Banater Provinzstädte des Genusses von Gastspielen deutscher Berufsschauspieler. Das Programm der Kronstädter Tournéen unter der Leitung von J. Goltz ist aufgrund von Theaterplakaten nachvollziehbar. Vom 28. März bis zum 11. April 1898 gab es folgende Aufführungen in Orawitza:

- 28.3. Schönthan; Kappel-Ellfeld: Comtesse Guckerl
- 30.3. Karlweiß, Karl: Das grobe Hemd
- 31.3. Sudermann, Hermann Die Schmetterlingsschlacht
- 01.4. Hauptmann, Gerhart: Die versunkene Glocke

⁵²¹ Rémay selbst soll sein Glück in Sofia gesucht haben!

⁵²² In: Neuer Theater-Almanach 1894, S. 547-548.

⁵²³ Siehe Neuer Theater-Almanach 1895, S. 542.

⁵²⁴ Siehe Neuer Theater-Almanach 1896, S. 522. Zu den neu aufgeführten Stücken gehörten "Herr Senator", "Bruder Martin", "Am Tag des Gerichts", "Katakomben".

⁵²⁵ In: Neuer Theater-Almanach 1897, S. 582.

⁵²⁶ Siehe Kuhn, Alfred: Das Ende des deutschen Theaters in Weißkirchen, a.a.O., S. 15-16. Am 30. September 1897 fand in Weißkirchen die Abschiedsvorstellung mit Detschys „Die offizielle Frau“ statt.

- 02.4. Langmann, Philipp: Bartel Turaser
- 03.4. Gönner, C.A.: Lügenmäulchen und Wahrheitsmündchen
Neßler, Viktor: Der Trompeter von Säckingen
- 04.4. Sudermann, Hermann: Das Glück im Winkel
- 05.4. Blumenthal, Oskar: Die lebende Statue Niobe
- 06.4. Rotter, Paul M.: Trilby
- 10.4. Jantsch, Heinrich: Kaiser Josef II. und die Schusterstochter
- 11.4. Neßler, Viktor: Der Trompeter von Säckingen
Kneisel, R.: August in tausend Ängsten

Vom 21. Dezember 1898 bis zum 7. Januar 1899 war Direktor Goltz aus Kronstadt erneut in Orawitza. Diesmal standen folgende Stücke auf dem Programm:

- 21.12. Blumenthal; Kadelburg: Im weißen Rößl
- 22.12. Blumenthal, Oskar: Hans Hucklebein
- 25.12. Anzengruber, Ludwig: Der Pfarrer von Kirchfeld
- 26.12. Blumenthal, Oskar: Hans Hucklebein
Schönthan; Kadelburg: Zwei glückliche Tage
- 27.12. Burnett, L.: Der kleine Lord
- 29.12. Fischer, Hanns; Jarno; Josef: Ein Rabenvater
- 01.1. Plötz, Wilhem: Der verwunschene Prinz
- 06.1. Nestroy, Johann: Der Zerissene
- 07.1. Töpfer, Carl: Der Pariser Taugenichts

Bis 1914 wurden deutsche Gastspiele im Königreich Ungarn rar. Es gab sie dennoch, was die oft wiederholte Behauptung widerlegt, nach dem Jahre 1899 habe es in Ungarn nur noch in Hermannstadt deutsches Berufstheater gegeben.

Auch in Orawitza gab es kurze Gastspiele aus Österreich und Deutschland. So war am 8. Oktober 1911 das Wiener Ensemble von J. Braun im Bergstädtchen, wo es das Lustspiel der Orawitzaerin Georgine von Maderspach „In der Wachstube“ aufführte, ebenso Rosers „Meine Schwiegermütter“. Am 26. April und am 11. und 12. Mai 1912 gastierte eine Berliner Schauspieltruppe in Orawitza. Unter der Leitung von Alfred Freund wurden „Der dunkle Punkt“, „Meyers“ von Friedemann-Frederichs, „Der Himmel auf Erden“ und „Glaube und Heimat“ von Karl Schönherr präsentiert.

Im Jahre 1912 gastierten am 9. und 10. November das „Novitäten“-Ensemble aus Berlin und vom 11. bis 14. November das Tegernseer Bauern-Theater in Orawitza. Die Tegernseer spielten „Jägerblut“, „Dorfpfarrer“, „Die schöne Millibäuerin“, „s Lenerl von Oberammergau“, „Im Herbstmanöver“, die Berliner kamen mit Schönthans „Der Raub der Sabinerinnen“, mit „Die Welt ohne Männer“ und „Der Kilometerfresser“.

Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs war Orawitza eine der ersten Städte im Banat, in der wieder deutsches Berufstheater zu sehen war. Temeswar hatte erst im Mai 1921 Gelegenheit, ein deutsches Ensemble zu erleben. In Orawitza kam es zu zwei Gastspielen der Schauspieltruppe von Ida Günther. Vom 20. Juni bis 8. Juli 1920 gab es folgende Aufführungen des Günther-Ensembles:

- 20.6. Sardou, Victor: Fedora
- 21.6. Sardou, Victor: Cyprienne
- 22.6. Strindberg, August: Der Vater

- 23.6. Reinert, Rudolf: Die rätselhafte Frau
- 24.6. Wilde, Oscar: Salome
- 25.6. Bahr, Hermann: Das Konzert
- 26.6. Hauptmann, Gerhart: Die versunkene Glocke
- 27.6. Kunst, K.: Schneewittchen
- Nestroy, Johann: Lumpazivagabundus
- 28.7. Ibsen, Henrik: Nora
- 29.6. Costa, Carlos: Bruder Martin
- 30.6. Goethe, Johann Wolfgang: Iphigenie auf Tauris
- 01.7. L'Arronge, Adolf: Mein Leopold
- 02.7. Sloboda, Karl: Am Teetisch
- 03.7. Ibsen, Henrik: Gespenster
- 04.7. Raimund, Ferdinand: Der Verschwender
- 05.7. Jerome, Jerome: Miss Hobbs
- 06.7. Wildgans, Anton: Liebe
- 07.7. Heimliche Liebe
- Eine Vorlesung bei der Hausmeisterin
- 08.7. Schönthan, Franz: Die goldene Eva

Im Jahre 1921 war Ida Günther vom 16. März bis 6. April in Orawitz, wo sie Lustspiele und Operetten aufführen ließ:

- 16.3. Lehár, Franz: Wo die Lerche singt
- 17.3. Strauss, Johann: Frühlingsluft
- 18.3. Strauss, Johann: Dreimäderlhaus
- 19.3. Kálmán, Emmerich: Der Zigeunerprimas
- 20.3. Strauss, Oskar: Ein Walzertraum
- 21.3. Lehár, Franz: Die lustige Witwe
- 22.3. Eysler, Edmund: Bruder Straubinger
- 23.3. Fall, Leo: Der fidele Bauer
- 24.3. Ziehrer, Carl: Die Landstreicher
- 27.3. Kálmán, Emmerich: Zigeunerprimas
- 28.3. Jarno, Georg: Die Försterchristl
- 29.3. Lengyel, Biró: Die Zarin
- 30.3. Suppé, Franz von: Die schöne Galathee
- Fall, Leo: Brüderlein fein
- 31.3. Eysler, Edmund: Die Causa Kaiser
- 01.4. Halbe, Max: Jugend
- 03.4. Eysler, Edmund: Bruder Straubinger
- 06.4. Fall, Leo: Brüderlein fein

Auch in Anina trat die Truppe von Ida Günther auf. Danach kehrte sie für fünf Abende nach Orawitz zurück:

- 18.4. Sudermann, Hermann: Johannisfeuer
- 19.4. Eysler, Edmund: Künstlerblut
- 20.4. Costa, Carlos: Ihr Korporal

- 21.4. Fall, Leo: Die Rose von Stambul
- 22.4. Strauss, Oskar: Rund um die Liebe

Im August 1921 war das Wiener Operettenensemble von Ernst Krasznay in Orawitza, vom 7. bis 25. Juni 1922 gastierte ein weiteres Wiener Operettenensemble in Orawitza, das u.a. „Die Tanzgräfin“ von Robert Stolz, „Der blaue Mazur“ von Lehár, „Hollandweibchen“ von Kálmán, „Der fidele Bauer“ von Leo Fall, „Das Schwarzwaldmädel“ von Jessel, „Der Tanz ins Glück“ von Robert Stolz auf die Bühne brachte.

Das Gastspiel des deutschen Theaterensembles unter Leitung von Werner Lenz fand 1924 vom 29. März bis zum 1. April statt. Gezeigt wurden:

- 29.3. Schönthan, Franz und Paul: Der Raub der Sabinerinnen
- 30.3. Hauptmann, Gerhart: Elga
- 31.3. Laufs, Carl: Pension Schöller
- 01.4. Tolstoi, Leo: Der lebende Leichnam

Vom 22. Mai bis zum 1. Juni 1924 war Paul Sundt mit seinem Operettenensemble auch in Orawitza, wo das Programm wie folgt aussah:

- 22.5. Gilbert, Jean: Katja, die Tänzerin
- 23.5. Benatzky, Ralph: Jushi tanzt
- 24.5. Die Tangokönigin
- 25.5. Die gelbe Jacke
- 27.5. Strauss, Johann: Die Fledermaus
- 28.5. Granichstätten, Bruno: Die Bacchusnacht
- 29.5. Fall, Leo: Madame Pompadour
- 30.5. Kálmán, Emmerich: Hollandweibchen;
- 01.6. Arienabend

Vom 27. bis zum 30. März 1925 gastierte die Truppe von Werner Lenz in Orawitza, wo sie Hauptmanns „Elga“, Leo Tolstois „Der lebende Leichnam“, Schönthans „Raub der Sabinerinnen“, Laufs „Pension Schöller“ und „Das tapfere Schneiderlein“ präsentierte.

Das „Wiener Novitäten“-Ensemble war im Januar 1928 mit Sudermann „Die Raschhoffs“, Shaws „Candida“, Karl Bergers „Weiberfeinde“, Bernauer und Österreichers „Der Garten Eden“, „Die Gefangene“ und „Peripherie“ von Frantisek Langer unter Leitung von Gustav Kotányi in Orawitza. Vom 23. bis zum 27. November war das gleiche Ensemble mit Franz Arnolds „Unter Geschäftsaufsicht“, „Stöpsel“ und „Die vertagte Nacht“, mit „Hokuspokus“ von Curt Götz, „Zwölftausend“ von Bruno Frank in dem Banater Bergstädtchen. Im gleichen Jahr war auch die Tegernseer Bauernbühne bei ihrem Gastspiel in Rumänien in Orawitza, wo sie vom 14. bis zum 18. März „Der Ehestreik“, „Der 7. Bub“, „Almenrausch und Edelweiß“, „Der Jäger von Fall“ und „Der Amerikaseppl“ von Dreher aufführte. Vom 5. bis zum 7. Mai war der Wiener Theaterdirektor Kurt Wonger - vormals Mitglied in Wilhelm Poppes Czernowitzer und Hermannstädter Ensemble, dann Regisseur in Mährisch-Ostrau - mit den Schwänken „Hurrah ein Junge“, „Tokayer“ von Hans Müller und „Tieschub!“ auch in Orawitza zu sehen.

1929 kam die Ganghofer-Thomabühne aus Tegernsee wieder nach Orawitza, wo die am 21. und 22. März „Jägerblut“ und „Die drei Dorfscheinheiligen“ aufführte. Das „Wiener Novitäten“-Ensemble war am 6. und 7. Juni und am 22. Dezember 1929 in Orawitza, wo „Jetzt geht's los“, „Die Nacht der Nächte“ sowie „Arm wie eine Kirchenmaus“ von

Ladislaus Fodor, „Die Liebesinsel“ von August Neidhardt und „Das Dreieck der Liebe“ auf dem Programm standen.

Vom 22. bis 24. Dezember 1930 waren die Tegernseer mit neuen Stücken in Orawitz: „Der ewige Rockzipfel“, „Wer zuletzt lacht“, „Brautschau im Mooshof“.

Das Deutsche Landestheater war am 15. und 16. Februar 1935 in Orawitz, wo Georg Jarnos „Försterchristl“ und „Der Mann mit den grauen Schläfen“ gezeigt wurden.

Deutsches Berufstheater in Orawitz (1853-1898)

Jahr	Theaterdirektor	Weitere Spielorte
1853	Carl Frieze	Großbetschkerek
1855	Josef Senzel	Werschetz, Weißkirchen
1856	Josef Senzel	Weißkirchen, Großbetschkerek
1863	Carl von Rémay	Werschetz, Weißkirchen, Großbetschkerek
1867	Matthias Ottepp	Brod, Lugosch
1868	Matthias Ottepp	Großbetschkerek
1869	J.L.Weber, August Berau	Weißkirchen
1871	Julius Fritsche	Weißkirchen
1873-1874	Eduard Möllner Franz Zech	Weißkirchen
1882, 1885	Josef Koch	Reschitza
1886	Josef Koch Louise Köstler	
1889	Louise Köstler	Semlin
1891	Carl von Rémay Ludwig Duba	Lugosch, Semlin, Pancsova
1892	Carl von Rémay Ludwig Duba	Karansebesch
1893	Renovierung des Theatergebäudes	
1894	Ludwig Duba	Reschitza, Pancsova, Lugosch, Werschetz, Weißkirchen
1895	Ludwig Duba	Werschetz, Orschowa
1896	Ludwig Duba	Werschetz, Reschitza, Lugosch
1897	Ludwig Duba	Werschetz, Pancsova, Orschowa, Weißkirchen
1898, 1899	J. Goltz	Kronstadt

Deutsches Theater in Orawitza 1900-1935

Jahr	Ensemble	Weitere Spielorte
1911	J. Braun, Wien	
1912	A. Freund, Berlin Novitäten, Berlin Bauerntheater, Tegernsee	Ungarn, Serbien
1920	Ida Günther, Hermannstadt	Lugosch, Kronstadt
1921	Ida Günther, Hermannstadt	Lugosch, Temeswar, Anina, Schäßburg
1922	Ernst Krasznay, Wien	
1924	Paul Sundt, Wien	Banat und Siebenbürgen
1925	Werner Lenz, Berlin Paul Sundt, Wien	Banat und Siebenbürgen
1928	Novitäten, Wien Bauerntheater, Tegernsee	Banat und Siebenbürgen
1929	Bauerntheater, Tegernsee Novitäten, Wien	Banat und Siebenbürgen
1930	Bauerntheater, Tegernsee	Banat und Siebenbürgen
1935	Deutsches Landestheater, Hermannstadt	Banat, Siebenbürgen, Bukarest

*Schwerpunkte der deutschen Theatertätigkeit***1853-1914**

Über die Tätigkeit deutscher Wandertruppen in Orawitza in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist bisher so gut wie nichts bekannt. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kann festgestellt werden, dass - wie in den anderen Banater Spielorten - auch in Orawitza erkennbare Schwerpunkte vorhanden sind. Die Vorliebe für Klassiker scheint in Orawitza mäßig gewesen zu sein. Eine Neigung, die leichten Muse zu bevorzugen, lässt sich an den Spielplänen erkennen. Dabei wird einerseits der Akzent auf Lustspiele, Schwänke und Possen gelegt, andererseits nehmen die Operettenaufführungen in den letzten drei Jahrzehnten des Jahrhunderts zu. Im Unterschied zu Temeswar, wo sich in den sechziger Jahren eine starke Offenbach- und Suppé-Rezeption abzeichnete, kann man in Orawitza keine eindeutigen Präferenzen feststellen.

Auch wenn stellenweise Klassiker im Programm standen, wie z.B. im Jahre 1867, als Julius Fritsche Schillers „Räuber“, Goethes „Egmont“ und Laubes „Karlsschüler“ präsentierte, war das Echo darauf gering. Etwas besser erging es den modernen Autoren, wenn in Orawitza bekannt wurde, dass die jeweiligen Stücke vorher in Wien oder in Berlin gefeiert worden waren. Dies geschah bei Ohnets „Der Hüttenbesitzer“, der 1891 - in der Einstudierung von Louise Köstler - sowohl in Orawitza als auch in Reschitza mit großem Beifall aufgenommen wurde, dies traf auch für Hermann Sudermanns Drama „Die Ehre“

zu, das von Ludwig Duba 1892 inszeniert worden war. Ein besonderes Interesse an der Moderne, das hieß vor 1900 am Naturalismus, ist in Orawitz nicht zu erkennen. Hauptmanns Frühwerke zum Beispiel sind auf der Bühne in Orawitz nie zu sehen gewesen.

Bei den Lustspielen und Possen war - wie andernorts - die Vorbildfunktion von Wien wichtig. In Orawitz fehlt ein Interesse an Lokalisierungen solcher Stücke, wie es in Temeswar, Lugosch und Werschetz vorhanden war. Dass 1911 ein Stück von Georgine („Giny“) von Maderspach, „In der Wachstube“, präsentiert werden konnte, gehört zu den Seltenheiten im Banater Bergland. Wie erfolgreich die Aufführung eines Stückes durch Louise Köstler 1891 mit einer Thematik, die den Orawitzern vertraut war, mit „Rozsa Sándor“, dem ungarischen Räuberhauptmann und Freiheitshelden, kann nicht festgestellt werden. Die Kurzaufenthalte der Schauspielgesellschaften in Orawitz habe vermutlich die Entstehung von Lokalpossen verhindert, wie sie in den festen Spielzeiten einzelner Ensembles in anderen Banater Städten bekannt sind.

Allerdings haben auch die Stücke mit Tiroler und steiermärkischer Thematik im Südbanat kein Aufsehen erregt. Beliebt waren heitere Familienschwänke, Charakterkomödien, humoristische Singspiele. Die Darbietungskünste haben sich dabei in der Regel auf Improvisationen beschränkt. Über Regie und Bühnenbild ist dementsprechend wenig zu erfahren.

Kontinuierlicher war das Interesse an Operettenaufführungen, die sich dem Kasino-Programm gut einfügten. Es ist wenig verwunderlich, daß zum Jahrhundertende Johann Strauß mit seinen Erfolgsoperetten „Der Zigeunerbaron“, „Die Fledermaus“, „Prinz Methusalem“ auch in Orawitz gefeiert wurde. Bis in die dreißiger Jahre wurden diese Operetten häufig wiederholt. Die Wiederholung, der Rückgriff auf Bekanntes hat diese Entwicklungskontinuität gesichert. Carl Millöckers „Gasparone“, „Der Bettelstudent“, „Apajune“, „Das verwunschene Schloß“ waren vor 1900 in Orawitz sehr beliebt. Später sind sie nur sehr selten im Repertoire der Gastspiele anzutreffen. Auch Opern wie Lortzings „Der Waffenschmied“ und Massenets „Manon“ kamen in Orawitz auf die Bühne.

Eine Besonderheit waren Aufführungen für Jugendliche (Dramatisierungen von Märchen: „Dornröschen“, „Schneewittchen“, „Die Prinzessin aus Marzipan“). In diesen Inszenierungen wurden auch Laiendarsteller eingesetzt⁵²⁷, was in Hinblick auf den Theaterbesuch wichtig ist.

Im 19. Jahrhundert kann eine anti-klassische Einstellung des Publikums in Orawitz festgestellt werden. Man war für Gesellschaftsstücke, die eine Distanzierung von den dargestellten, meist recht unauffälligen oder banalen Sujets und Handlungsverläufen zuließen. Dass die Darstellungskunst und das Improvisationsvermögen dabei eine große Rolle spielten, ist wichtig. Der Bühnenkünstler steht - auch in Orawitz - im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses. So gilt das Auftreten von Stars als faszinierendes Ereignis. Josefine Gallmeyer, von Friedrich Strampfer in Temeswar entdeckt, war in den sechziger Jahren auch in Orawitz. Im Jahre 1908 trat hier Agatha Bărzescu in Stücken auf, die in deutscher bzw. in rumänischer Sprache einstudiert waren. Auch dieses Gastspiel der in Wien unter der Direktion des Banater Schriftstellers Adam Müller-Guttenbrunn am Raimund-Theater erfolgreichen Schauspielerin galt als besonderes Ereignis. Die meisten Theaterdirektoren und Schauspieler, die Orawitz bereisten, waren nur regional bekannt bzw. anerkannt.

⁵²⁷ In Reschitz ließ Louise Köstler 1891 auch Jugendliche auftreten, was zu einer beträchtliche Zunahme des Publikumsinteresses führte.

Wenn es üblich war, dass Bühnenkünstler, die zunächst an den größeren deutschen Bühnen in Temeswar, Hermannstadt, Werschetz tätig waren, in Österreich und Deutschland Karriere machten, so geschah dies bei den in Orawitza gastierenden Truppen und Theaterleitern recht selten.

Allerdings zeigt sich auch hier, dass die Akzeptanz der Theateraufführungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts so groß war, dass Einheimische die Schauspielerlaufbahn wählten. Einige von ihnen waren durchaus imstande, es zu Erfolgen auf deutschen Bühnen zu bringen. Wir erwähnen bloß Therese Müller (geboren am 27. September 1833 in Orawitza, gestorben am 11. August 1903 zu Brandenburg), die in Salzburg, Linz und Pest in Oper, Vaudeville, Posse und Lustspiel mitwirkte, Therese Klinkhammer (geboren am 8. Oktober 1859 in Orawitza, gestorben am 21. November 1934 in Frankfurt/M.), die ihre Laufbahn im Stadttheater in Sigmaringen begann⁵²⁸, Louise Laube, die am 6. Mai 1862 in Orawitza geboren wurde und am 28. Mai 1907 in Wien starb (sie war in Köln, Hermannstadt und Meran engagiert)⁵²⁹.

1914-1945

Die Kontinuität des Theaterlebens wurde auch während des Krieges durch ungarische Truppen garantiert. Dass man damit rechnen konnte, in Orawitza ein interessiertes Publikum vorzufinden, hat die frühen Gastspiele des Ensembles von Ida Günther in den Jahren 1920 und 1921 veranlasst. Obwohl das Gastspiel 1920 in den Sommermonaten (Juni, Juli) stattfand, war es ein Erfolg. Dabei lag der Schwerpunkt auf dem modernen Drama. Ibsen („Nora“, „Gespenster“) und Strindberg („Der Vater“) waren neben Oscar Wilde („Salome“) und den Erfolgsautoren Jerome und Sardou Publikumsliebblinge unter den ausländischen Dramatikern. Anton Wildgans („Liebe“) und Hermann Bahr („Das Konzert“) galten als Vertreter der neuesten österreichischen Bühnenliteratur und Gerhart Hauptmann war mit seinem romantisierenden Schauspiel „Die versunkene Glocke“ vertreten. Zu diesen neueren Stücken, die allerdings für die Literaturavantgarde des zweiten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts keine entscheidende Rolle spielten, kamen im Spielplan des Günther-Ensembles die Repräsentanten des Wiener Volkstheaters Raimund und Nestroy hinzu, die im Banat seit langem beliebt waren. Ebenso wurde ein klassisches Drama, Goethes „Iphigenie auf Tauris“, präsentiert, und die leichte Muse war mit Schönthans „Die goldene Eva“ ebenfalls nicht vergessen worden.

Das Gastspiel des Jahres 1921 fiel kürzer aus und umfasste vor allem Lustspiele und Operetten. Die Rückkehr zu den Rezeptionsgewohnheiten in Orawitza ist hierbei vollzogen worden.

Sieht man von Max Halbes Schauspiel „Jugend“ ab, eventuell auch von Sudermanns „Johannisfeuer“, dann wurde 1921 nichts gezeigt, was über den Tag hinaus im deutschen Bühnenbetrieb eine gewisse Bedeutung besitzt. Nach dem Aufenthalt in Orawitza war Ida Günther in Temeswar, wo Anfang August finanzielle Schwierigkeiten zur Auflösung des Ensembles führten. Das Operettengastspiel des Jahres 1922 brachte nichts Neues, und nach

⁵²⁸ Siehe KLINKHAMMER, Therese. In: PETRI, Anton Peter: Biographisches Lexikon des Banater Deutschtums. Marquartstein 1992, Sp. 957-958. Klinkhammer war in Karlsbad, München, Berlin, Dresden, Frankfurt/M., Hamburg, Wien, New York, Brüssel, Amsterdam aufgetreten. Auch bei FASSEL, Horst: Die „verlorenen“ Söhne und Töchter. In: Beiträge zur deutschen Kultur, 5 (1988), Nr. 3, S. 24 ff. Siehe KOSCH, Wilhelm: Theater-Lexikon, 1960, Bd. II, S. 1563.

⁵²⁹ Siehe Kosch, Wilhelm: Theater-Lexikon, 1960, Bd. II, S. 1178-1179.

1923, als das Deutsche Kulturstad in Hermannstadt die Gastspieltätigkeit deutscher und österreichischer Gesellschaften in Rumänien koordinierte, gab es nur noch sporadisch Kürzestauftritte des Opern- und Sprechtheaters in Orawitza. Die Zielsetzung der einzelnen Truppen entsprach ihren Vorstellungen von der Machbarkeit finanzieller Erfolge. Paul Sundt, bis 1927 mit seiner Operetten-Gesellschaft aus Wien immer wieder in Rumänien auf Tournee, präsentierte die neuesten Erfolge von Leo Fall, Jean Gilbert, Franz Lehár, für den man auch in Orawitza eine besondere Vorliebe zu erkennen vermag.

Nachdem von 1933 bis 1944 das Deutsche Landestheater mit Sitz in Hermannstadt auch die Banater Provinz bespielte, wurden die deutschen Theaterabende noch seltener. Von den Zielsetzungen des Landestheaters, das außer den identitätsstiftenden Bühnenwerken der deutschen Klassiker auch die rumäniendeutsche Dramaturgie anregen und auch rumänische Autoren vermitteln wollte, konnte man in Orawitza nur ein Presseecho wahrnehmen, weil die Absteher der Tourneebühne aus Hermannstadt nach Orawitza sehr selten waren. Nachdem 1944 das Deutsche Landestheater aufgelöst wurde, gab es bis heute keine Möglichkeit, deutsches Berufstheater nach Orawitza zu bringen. Auch die beiden deutschen Staatstheater aus Temeswar und Hermannstadt waren der Ansicht, dass Orawitza kein erfolgversprechendes Publikumpotential für deutsche Aufführungen anbieten kann. Das hängt sicher auch mit dem Rückgang der Dilettantenaufführungen in deutscher Sprache zusammen. Schon in der Zwischenkriegszeit hatten diese in Orawitza abgenommen, so dass Gastspiele aus Reschitza und Anina zunahmen. Nach 1945 war es die Operettengruppe der Metallarbeiter aus Reschitza, die es dem Publikum in Orawitza ermöglichte, von Zeit zu Zeit deutsche Aufführungen mitzuerleben.

Die klassische Moderne und die Operette waren demnach in der Zwischenkriegszeit die beiden Aspekte aus der deutschen Bühnenwelt, die man in Orawitza durch die Vermittlung deutscher und österreichischer Schauspieler und durch den Beitrag des landeseigenen deutschen Theaters aus Hermannstadt kennenlernen konnte. Es waren immer nur Ansätze und Bruchstücke, und eine aktive Beteiligung von Orawitzaern - wie im 19. Jahrhundert durch die Wahl der Schauspielerlaufbahn - gab es nicht mehr. Die dramatischen Szenen, die zu Jubiläen des Theatergebäudes geschrieben wurden, stammen aus der Feder des rumänischen Journalisten Sim. Sam. Moldovan⁵³⁰.

b. Das ungarische Berufstheater

Ion Crişan widmet als einziger in seinem Buch über das Theater in Orawitza auch dem ungarischsprachigen Theater ein Kapitel. Allerdings behauptet er, dass dieses ausschließlich auf ein Dilettantentheater beschränkt war, dessen Anfänge im Jahre 1882 zu suchen sind⁵³¹. Crişan führt die seltenen ungarischsprachigen Aufführungen darauf zurück, dass es in Orawitza eine recht kleine ungarische Bevölkerungsgruppe gegeben hat. Der 1846 gegründete ungarische Leseverein (er nannte sich später Aranykör) habe nur wenige Aufführungen vorbereiten können. Die erste Gastvorstellung eines ungarischen Berufstheaters soll am 3. August 1882 stattgefunden haben, als Direktor Hubay Stücke wie „A proletárok“, „Váljunk el“ und „A falu rózsá“ präsentiert habe.

⁵³⁰ Vgl. MOLDOVAN, Sim. Sam.: Skizzen zur Dramatisierung der Theatergründung von Orawitza im Jahre 1816. In: Orawiczer Wochenblatt vom 5. und 12.4.1936.

⁵³¹ Vgl. CRIŞAN, Ion: Teatrul din Orawiţa (1817-1967). Reşiţa 1967, S. 89-95 (Kapitel: Teatrul maghiar (1882-1944)).

Dass es zu regelmäßigen Spielzeiten ungarischer Berufstheater gekommen ist, erfahren wir in keiner der bisherigen Überblicksdarstellungen. Wir können deshalb vorläufig auch nicht mit Sicherheit sagen, ob es vor 1882 ungarische Theatergastspiele in Orawitz gegeben hat, vermuten es aber. Ebenso ist es uns nicht möglich, einen Überblick über die Gastspieltätigkeit ungarischer Ensembles zu geben, doch lässt die nachfolgende Auflistung der Gastspiele von 1882 bis 1935 erahnen, dass die ungarische Muse - wenn auch aufgrund einer zentralistisch gesteuerten, die Assimilation der Minderheiten bezweckenden Kulturpolitik - auch in Orawitz eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt hat.

Im Jahre 1893 wurden verschiedene Schauspieldistrikte geschaffen, die eine intensivere Förderung ungarischer Bühnenkunst ermöglichen sollten. Orawitz lag in der Reichweite des Südungarischen Theaterverbandes, das heißt des südungarischen Theaterdistriktes, der außerdem die Städte Lugosch, Reschitz, Werschetz, Pancsova, Großbetschkerek, Großkikinda und Weißkirchen umfasste (im Jahre 1913 trat Großkikinda aus diesem Theaterverband aus). Je eine ungarische Schauspielgesellschaft hatte dafür zu sorgen, dass in allen diesen Städten jährlich Spielzeiten mit 12 bis 14 Aufführungen stattfanden. Diese Vorgabe wurde gewissenhaft beachtet. Die Tätigkeit der einzelnen Ensembles kann u.a. aus der Plakatsammlung der Ungarischen Nationalbibliothek in Budapest erschlossen werden, die bisher unbeachtet blieb. Es ist möglich, auf der Grundlage dieser mehrere hundert ungarische Plakate aus Orawitz umfassenden Sammlung die Spielzeiten der ungarischen Gastensembles von 1895 bis 1913 nachzuvollziehen.

Nach 1918 begann die Krise der ungarischen Berufstheater in Großrumänien. Diese Ensembles versuchen es, entweder wie in Großwardein (von 1928 bis 1930 im Teatrul de Vest) in rumänisch-ungarischen Gesellschaften zu überleben, oder es gab Bestrebungen, ungarische Berufsschauspieler in einer Wandertruppe zusammenzufassen, die in den Städten Nordsiebenbürgens, in Kreis Arad und in den Banater Städten aufzutreten hatte. Wie ähnliche Versuche rumänischer Schauspielunternehmer gab es dabei keine greifbaren Erfolge.

Das 1954 gegründete Ungarische Staatstheater Temeswar trat nie in Orawitz auf. Das ist ein Indiz dafür, dass es dort nach 1945 kein nennenswertes ungarisches Publikum mehr gab.

Im Spielplan der ungarischen Berufstheater standen verständlicherweise zahlreiche ungarische Dramtiker von Kisfaludy, Szigligeti bis Madách, Csiky, Lengyel und Molnár. Außerdem waren die deutsche Dramatik und noch mehr die deutsche und österreichische Operettenvielfalt bei allen Gastspielen gut vertreten.

Ungarische Theaterdirektoren in Orawitz 1882-1935

3.-16.8.	1882	Hubay Gusztáv
2.-26.12.	1886	Aranyossy Gyula
10.11.-22.11.	1887	Ujvárossy
	1888	Kelemen András
12.08.-19.08.	1888	Bárodí Károly ⁵³²
10.-28.12.	1890	Kárpáti und Kúnhegyi
	1898	Heves Béla

⁵³² Vgl. Die Truppe von Károly Bárodí kam am 12. August 1888 nach Orawitz. Sie zeigte an sechs Abende u.a. Jókais „A bolondok grófja“ und „A feketé gyémántok“ sowie Berczikis „A paraszt kisaszony“. Wegen der großen Hitze war der Theaterbesuch mäßig. Siehe in „Orawiczauer Wochenblatt“, Jg. 17, Nr. 33 und 34 vom 12.8. bzw. 19.8.1888 jeweils S. 3.

1.-4.10.	1898	Dombay Mihály
29.10.-9.11.	1898	Szilágyi Gyula
18.10.	1899	Bokody Antal ⁵³³
3.-15.10.	1906	Kúnhegyi Miklós
14.9.-3.10.	1907	Miklósy Gábor, Szeged
24.10.-11.11.	1908	Miklósy Gábor, Szeged
September	1909	Mezei Béla, Budapest
16.10.-22.10.	1910	Mezei Béla, Budapest
5.-23.6.	1912	Mezei Béla, Budapest
5.-17.6.	1913	Mezei Béla, Budapest
31.1.-15.2.	1914	Staggione-Ensemble, E. Könyves
9.-29.5.	1914	Balla, Budapest
11.6.-2.7.	1914	Botta Kálmán ⁵³⁴
7.-16.1.	1923	Kovács Imre
26.11.-16.12.	1927	Ferenczy Gyula
6.-18.7.	1930	Vigh Ernő
4.-6.3.	1932	Joanovics Jenő
10.-12.6.	1935	Ungarisches Theater Klausenburg

c. Das rumänische Berufstheater in Orawitz

Seine Tätigkeit bis 1914 ist am besten erforscht. Außer bei Sim. Sam. Moldovan und Ioan Crişan ist diese Tätigkeit auch in der Theatergeschichte von Ioan Massoff zusammengefasst worden⁵³⁵. Von 1868 bis 1914 handelte es sich um Gastspiele, die vorwiegend von Bukarester Berufstheatern veranstaltet wurden und die verschiedene Städte in Siebenbürgen und im Banat zum Ziel hatten. Gefördert wurden die Gastspiele auch durch die 1870 gegründete Gesellschaft für die Unterstützung des rumänischen Theaters (Societate pentru fond de teatru român), die im Jahre 1874 ihre Jahrestagung in Orawitz abhielt.

1868-1914

Die erste rumänische Theatervorstellung in Orawitz fand am 30. August (alte Zeitrechnung: 18. August) 1868 statt, als Mihai Pascaly mit seiner Truppe das Stück von Bayard und Wanderburg „Ştregarul din Paris“ aufführte.⁵³⁶ Am 1. September (20. August)

⁵³³ Vgl. Bokodys Gastspiel begann am 18. Oktober mit Beteghs „A tanfelügyelő“. Die Plakate des gesamten Gastspiels befinden sich in der Plakatsammlung der Széchényi-Bibliothek (dasselbe trifft zu für die Gastspiele der Direktoren Dombay und Szilágyi).

⁵³⁴ In der Plakatsammlung in der Széchényi-Bibliothek liegen u.a. für folgende Aufführungen der Truppe von Botta Kálmán Einzelplakate vor: am 11.6.1914 die Operetten von Georges Beer („Autótündér“) und von Brenner Gyula („A tökéletes aszony“); am 15.6.1914 Leo Aschers Operette „Budagyöngye“ (Hoheit tanzt Walzer); am 2.7.1914 die Operette von Francois de Croisset „Aranyhid“ (La passarelle). Im Theatermuseum in Orawitz sind u.a. folgende Aufführungen Bottas durch Plakate belegt: am 9.6.1914 Mérei; Beldi; Zerkovits: „Katonadolog“; am 10.6.1914 Heltai Jenő „A tündér lányok“; am 11.6.1914 Georges Beer „Autótündér“; am 15.6.1914 Aschers „Budagyöngye“, am 2.7.1914 de Croisset „Aranyhid“.

⁵³⁵ Siehe MASOFF, Ion: Teatrul românesc. Privire istorică. Bucureşti 1966 Bd. 1 ff.

⁵³⁶ Ebenda.

konnte man „Mihai eroul” von Dimitrie Bolintineanu und „Doi profesori procopsiți” von Eugène Scribe sehen. Für die rumänische Kulturgeschichte ist es von Bedeutung, dass in Pascalys Truppe auch der rumänische Nationalpoet Mihai Eminescu (1850-1889) mitwirkte (das Theatergebäude liegt heute in der Eminescu-Straße 6).

Matei Millo war der zweite namhafte rumänische Schauspieler und Theaterdirektor, der im Jahre 1870 zu einem Gastspiel nach Orawitz kam. In den vier Vorstellungen vom 22. bis zum 26. September waren ausschließlich Stücke rumänischer Theaterautoren zu sehen. Von Vasile Alecsandri wurden die Lustspiele „Paracliserul”, „Ciobanul și corbul român”, „Lipitorile satului” und von Millo selbst die Komödie „Baba Hîrca” und das Volksstück „Jianu” dargeboten.

Im Jahre 1878 begann G. A. Petculescu seine Gastspielreise durch das Banat am 7. August mit einer Aufführung in Orawitz. Im Dezember des gleichen Jahres war Petculescu wieder in Orawitz. Zehn Jahre dauerte es, bis der gleiche Schauspieler wieder in Orawitz auftreten konnte. Ihm und anderen rumänischen Gesellschaften wurden von der Budapester Zensur viele Hindernisse in den Weg gestellt. Bei seinem zweiten Gastspiel in Orawitz im Jahre 1888 präsentierte Petculescu die Lustspiele „Millo director” und „Piatra din casă” von Vasile Alecsandri, dazu die Schwänke „Limonada militară”, „Pățania încurcată”, „Două despărțiri”, „Doi țărani și cinci cârlani”, „Coarda simțitoare”, „Rezerviștii”, „Uite Popa nu e Popa”⁵³⁷. Das Theaterplakat für die Alecsandri-Vorstellung vom 11. November 1888 war in rumänischer, deutscher und ungarischer Sprache abgefasst⁵³⁸.

Der bekannte Schauspieler und Bühnenautor Zaharia Bârsan war in den Jahren 1906 bis 1908 bzw. 1911 und 1939 (damals mit dem Rumänischen Nationaltheater aus Klausenburg) in Orawitz. 1906 kam Bârsan gemeinsam mit Olimpia Brașoveanu, die er später heiratete, als Theaterleiter nach Orawitz, wo Stücke von Theurist („Marinarul”), Copée („Grevă ocnarilor”), Ferieu („Furtuna casnică”) gezeigt wurden⁵³⁹. Im Dezember des gleichen Jahres trat die Truppe von Bârsan noch einmal in Orawitz auf (vom 1. bis zum 4. Dezember) und präsentierte Braccos „Sacrificiul”, Goldonis „Sluga la doi stăpâni” und das Psychodrama von Ion Luca Caragiale „Năpasta”. Auch „Mărioara”, eine dramatische Idylle der rumänischen Königin Carmen Sylva, wurde aufgeführt und eine Bearbeitung, die Zaharia Bârsan nach einem französischen Drama erstellt hatte („Instinctul”). Im Jahre 1907 war Bârsan drei Tage lang in Orawitz und hatte fast ausschließlich Schwänke und Possen im Programm („Cîntecul cocoșului”, „Cîinele și pisica”, „Ce păcat!”, „Năsturele”, „Capriciul unui tată”⁵⁴⁰).

Agatha Bărzescu kam im Jahre 1908 nach Orawitz, wo sie unter anderem in Goethes „Faust”, in Grillparzers „Medea” und „Sappho” (dieses Stück wurde in deutscher Sprache präsentiert), in Racines „Phädra”.

Bis 1914 war bloß Matei Millo mit einem Repertoire angereicht, das ausschließlich rumänische Bühnenautoren umfaßte. Bei allen übrigen Gastspielen standen Unterhaltungsstücke auf dem Programm oder - wie im Falle von Agatha Bărzescu - Meisterwerke der Weltdramatik bzw. der deutschen Bühnenliteratur.

⁵³⁷ Vgl. in: „Orawiczaer Zeitung”, Jg. 17, Nr. 46, 11.11.1888, S. 3.

⁵³⁸ Vgl. CRIȘAN, Ion: Teatrul din Oravița, wie Anm. 49, S. 133.

⁵³⁹ Ebenda, S. 134.

⁵⁴⁰ Vgl. Ebenda, S.35.

1918-1944

Die Zahl der rumänischen Gastspiele nach 1919 ist vorläufig nicht feststellbar. Man kann erkennen, daß in der Zwischenkriegszeit im Banat fast ununterbrochen rumänische Ensembles aus dem Altreich anzutreffen waren. Das in den Jahren 1928-1930 bestehende Theater des Westens (Teatrul de Vest) mit Sitz in Großwardein, sollte auch die Banater Städte bespielen. 1929 war es in Orawitza, wo Victor Eftimius „Akim“ und Lucreția Petrescus „Anuța“ aufgeführt wurden. Am häufigsten kam das Rumänische Nationaltheater aus Klausenburg ins Banat. Nach dem Wiener Schiedsspruch, als Nordsiebenbürgen Ungarn angegliedert wurde, war Temeswar der Standort für das Rumänische Nationaltheater Klausenburg. Von 1940 bis 1944 unternahm dieses Theater zahlreiche Gastspiele in die Banater Provinz und war selbstverständlich jedes Mal auch in Orawitza. Wenn wir einige der Klausenburger Gastauftritte in Orawitza erwähnen, dann geschieht dies auch mit der Absicht, anzuregen, daß die gesamte Tourneentätigkeit des Klausenburger Ensembles erforscht wird: 1923 war Gheorghe Bănuță mit einer Klausenburger Truppe in Orawitza, wo er in Caragiales „O noapte furtunoasă“ und „Instinctul“ auftrat. 1924 war eine Aufführung des französischen Stückes „Le mortel baïser“ in einer Lokaladaption von Aurel Voina zu sehen, 1939 wurde das A. de Herzsche Schauspiel „Omul de zăpadă“ in Orawitza aufgeführt.

Ebenfalls erwähnt werden kann das Gastspiel des Bukarester Nationaltheaters am 15. und 16. Oktober 1923, als Al. Davilas historisches Drama „Vlaicu Vodă“ und Vasile Alecsandris „Arvinte und Pepelea“ zu sehen waren. Weitere Gastspiele sind in der nachfolgenden Liste vermerkt, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann. Was festgehalten werden muss, ist, dass die rumänischen Gastspiele in der Zwischenkriegszeit einem klar erkennbaren kulturpolitischen Ziel dienen: sie sollen den Stadtbewohnern in Orawitza die ältere und neuere rumänische Bühnenliteratur bekannt machen und damit das regionale Selbstbewusstsein der dortigen Rumänen stärken.

Rumänisches Berufstheater in Orawitza 1868-1944:

31.8.-1.9.	1868	Mihai Pascaly, Bukarest
19.7.	1874	I.D.Ionescu, Bukarest
13., 27.5.	1877	C. Petrescu, Bukarest
18.-21.9.	1884	A. Petculescu, Bukarest
3-17.11.	1888	A. Petculescu, Bukarest
1.-3.12.	1906	Zaharia Bârsan, Bukarest
24.-26.8.	1907	Zaharia Bârsan, Bukarest
29.8.	1908	Zaharia Bârsan, Bukarest
13.-14.12.	1908	Agatha Bărzescu, Bukarest
12.-13.12.	1911	Zaharia Bârsan, Bukarest
20.-28.7.	1923	Mișu Fotino, Bukarest
16.-17.10	1923	Nationaltheater Jassy
	1924	Constantin Notarra, Bukarest
18.6.	1924	Nationaltheater Klausenburg
15.2.	1927	Nationaltheater Craiova
10.3.	1927	Ion Manolescu, Bukarest
Juli	1927	Nationaltheater Klausenburg
13.5	1928	Nationaltheater Klausenburg
5.11.	1928	Constantin Tănase, Bukarest

24.1.	1929	Nationaltheater Craiova
20.3.	1929	Teatrul nostru, Bukarest
21.-22.5.	1929	Nationaltheater Klausenburg
4.,17.-18.6.	1929	Teatrul de Vest Großwardein
	1932	Nationaltheater Klausenburg
	1934	Nationaltheater Klausenburg
	1935	Nationaltheater Klausenburg
	1936	Nationaltheater Klausenburg
	1937	Nationaltheater Klausenburg

1944 bis heute

Eine adäquate Darstellung der zahlreichen Gastspiele rumänischer Berufstheater nach 1944 steht noch aus. Im „Fremdenbuch“ im Theatermuseum von Orawitz sind einzelne Gastspiele vermerkt. Das Staatstheater Reschitza, dessen Gesamttätigkeit in Petre Călin's guter Überblicksdarstellung anzutreffen ist⁵⁴¹, war verständlicherweise am häufigsten im nahegelegenen Orawitz, aber auch aus Arad, Bukarest und Klausenburg gab es Gastspiele.

Der Lokalpresse und den Archiven der jeweiligen Theater müßten die bisher zu wenig bekannten Einzelheiten dieser Gastspiele entnommen werden.

d. Externe und interne Wirkungsfaktoren der Tätigkeit von Berufstheatern in Orawitz

Die Berufstheater konnten in Orawitz nicht Fuß fassen. Im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts war von den deutschen Ensembles das von Ludwig Duba in Orawitz heimischer geworden, aber zur Deckung seiner Unkosten mußte Duba, wie oben dargestellt, in vielen anderen Städten des Banats und der ehemaligen österreichischen Militärgrenze auftreten. Sein Repertoire konnte dadurch - ebenso wenig wie das anderer Truppen - ausschließlich das Publikum in Orawitz berücksichtigen. Die deutschen Berufstheater, die früher als die ungarischen und rumänischen in Erscheinung traten, boten vor allem Stücke, die in Wien und im westlichen Teil der Doppelmonarchie Erfolge erzielt hatten. Regionale Themen - vor allem ungarische Stoffe - standen selten und nur für kurze Zeit im Spielplan.

Die ungarischen Truppen, die seit den achtziger Jahren auch in Orawitz erfolgreicher agierten, übernahmen aus dem deutschen Repertoire vor allem die Operetten und trugen diese in ungarischer Sprache vor. Außerdem nahmen sie verständlicherweise zahlreiche ungarische Dramatiker in ihr Programm auf. Weil es in den neunziger Jahren den südungarischen Theaterverbund gab, war auch in diesem Fall ein Eingehen auf Sonderwünsche des Publikums in Orawitz nicht denkbar. Regionale Bezüge gab es in dem Repertoireangebot der ungarischen Gastspiele kaum.

Die rumänischen Gastspiele vor 1918 waren seit 1868 darauf bedacht, die junge rumänische Dramatik, vor allem Stücke von Vasile Alecsandri, Ion Luca Caragiale und Iosif Vulcan anzubieten, von denen die beiden ersten bis heute zum Grundbestand rumänischer Bühnen gehören. Außerdem gab es Übersetzungen deutscher Possen und Operetten und regionale Adaptionen französischer und deutscher Lustspiele.

⁵⁴¹ Vgl. CĂLIN, Petre: *Ecourile scenei. Teatrul profesionist la Reșița 1949-1993. Studiu monografic. Reșița* (Inspectoratul pentru cultură a județului Caraș-Severin) 1994.

Weder die deutschen, noch die ungarischen und rumänischen Berufstheater berücksichtigten dramatische Versuche aus Orawitza oder aus dem Banat. Die rumänischen Gäste versuchten wenigstens, die regionale Atmosphäre in Bearbeitungen gängiger Komödien auszugestalten. Außer der Rezeption deutscher Stücke und Operetten durch ungarische und rumänische Ensembles kann von einer gegenseitigen Beeinflussung oder von einer Wechselwirkung zwischen den einzelnen verschiedensprachigen Berufsensembles nicht die Rede sein. Dies änderte sich auch nach 1918 nicht. Erst die drei Berufstheater in Temeswar (das Rumänische Staatstheater nach 1945; das Deutsche und das Ungarische Staatstheater nach 1953) standen in engerem Kontakt zueinander, aber ihre Tätigkeit hatte keine Auswirkungen auf das Theaterleben in Orawitza.

2. Laientheater in Orawitza

Obwohl das Laientheater später als das Berufstheater erwähnt wird, hat es eine kontinuierlichere Tradition aufzuweisen, und es erreichte eine Darstellungsintensität, die oft die der zeitlich begrenzten Gastspiele von Berufsgruppen übertraf. Die Dilettanten bemühten sich, in der Sprache ihrer jeweiligen Gruppe zu spielen, so dass in Orawitza deutsche, ungarische und rumänische Vereine für ein langjähriges Kontinuum sorgten.

a. Theateraufführungen der deutschen Vereine

Der deutsche Dilettantenverein wurde im Jahre 1806 gegründet. Seiner Initiative ist die Wohltätigkeitsvorstellung des Jahres 1815 für die Opfer der Völkerschlacht von Leipzig zu verdanken. Bei dieser Aufführung wurde die Idee des Theaterbaus geboren. Am 8. und 10. Oktober 1817 gab es zwei Aufführungen des Dilettantenvereins: am 8. Oktober wurde Franul von Weißenthurns Stück „Die beschämte Eifersucht“ aufgeführt, und am 10. Oktober 1817 fand - wie schon erwähnt - eine Galavorstellung mit Friedrich Wilhelm Zieglers „Der Lorbeerkrantz oder Die Macht des Gesetzes“ statt.

Man kann dennoch nicht behaupten, dass die Tätigkeit des Dilettantenvereins von Orawitza bestens bekannt ist. Wir erfahren erst - aufgrund von Plakaten - über einige, wenige Aufführungen in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Im Jahre 1842 gab es eine Wohltätigkeitsveranstaltung für die Opfer eines verheerenden Brandes in Lugosch. Das Plakat hält folgende Angebote fest:

*Sebaine: „Die unversehene Wette“, Lustspiel
Standbild Apoll und die Musen, mit Rosafeuer beleuchtet
21. August 1842 Bergwerk-Orawitzer Dilettanten-Theater,
zum Besten der durch Feuer verunglückten Lugoscher Bewohner*

Im Juni 1843 fand eine weitere Vorstellung des Vereins statt, bei der ein Lustspiel von Scribe aufgeführt wurde:

*Orawitzaer Dilett. Theater, 18.6.1843, Lustspiel, „Oscar oder Der Mann,
der seine Frau betrügt“ von Eugene Scribe.*

Im Jahre 1863 wurde der Musik- und Gesangverein gegründet, dem eine Reihe von Operettenaufführungen zu verdanken sind. Allein in den achtziger Jahren kam es zur Aufführung von Operetten: Zeitzs „Mannschaft an Bord“ (1880), A. Müllers „Liebeszauber“ (1882), Offenbachs „Dorothea“ (1883), Suppés „Das Pensionat“ (1884). „Mannschaft an Bord“ wurde 1880 und 1885 aufgeführt. Wiederholt werden musste auch Müllers „Liebeszauber“ und Suppés „Pensionat“. Eine einzige Vorstellung mit Donizettis Oper „Marie, die Tochter des Regiments“ fand 1883 statt.

Im Wettbewerb mit dem Musik- und Gesangsverein wurde auch der Dilettanten-Club wieder aktiver. Von 1837 bis 1851 war er Teil des Theatervereins von Montan Orawitz gewesen. In den siebziger Jahren hat er - wie Ion Crişan festhält - in mehr als 24 Aufführungen (1872-1877) Stücke wie „Glücksstern“ von Scribe, „Ein bengalischer Tiger“ von Randolph, „Die Hochzeitsreise“ von Roderich Benedix und „Jedem das Seine“ von Moser präsentiert⁵⁴².

Der Club führte selten Operetten auf (1885 zum Beispiel Offenbachs „Zaubergeige“). Außer anspruchslosen Vaudevilles und Possen, die auch im Programm des Musikvereins standen (der an einem Abend einen Einakter bzw. eine Posse und eine Operette aufführte), bemühte sich der Dilettanten-Club darum, bekannte Stücke und Autoren einzustudieren. 1880 stand August von Kotzebue mit seinem Lustspiel „Die Zerstreuten“ auf dem Programm, 1884 der lange Zeit erfolgreiche Adolf L'Arronge mit „Doktor Klaus“. Im Dilettanten-Club war eine Vorliebe für Charlotte Birch-Pfeiffer und Eduard von Bauernfeld feststellbar. Von Birch-Pfeiffer wurden 1884 „Stadt und Land“ und „Die Grille“ aufgeführt, die durch die Truppe von Julius Szabó 1858-1859 und durch Eduard Reimann (1862-1870) in Temeswar und im Banat populär geworden waren. Von Eduard von Bauernfeld wurden 1885 die Stücke „Moderne Jugend“, „Aus der Gesellschaft“ und „Bürgerlich und romantisch“ gezeigt. Einen Höhepunkt erreichte die Aufführungsreihe des Dilettanten-Clubs 1885 und 1886 als man Nestroys „Einen Jux will er sich machen“ und „Das Mädel aus der Vorstadt“ auf die Bühne brachte. Nestroy war im Banat durch Friedrich Strampfer bekannt geworden und gehörte - ebenso wie der zweite namhafte Vertreter des Wiener Volkstheaters, Ferdinand Raimund - zum Basisrepertoire der deutschen Berufstheater im Banat in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Josephine („Peppi“) Gallmeyer, die namhafte Wiener Schauspielerin, die bei Strampfer in Temeswar debütierte hatte, war mit Nestroy-Stücken auch in Orawitz gewesen. Wenn sich der Dilettanten-Club an diese allseits bekannten Lustspiel-Klassiker machte, mußte er über besonders gute Darsteller verfügen.

Ioan Crişan nimmt an, dass die deutschen Vereine in Orawitz „in der Zeit von 1885 bis 1900 (...) über 50 Titel aus der Dramatik und dem musikalischen Repertoire präsentiert haben, das im Laufe des Jahrhunderts von einer großen Zahl von Autoren geschaffen worden war, darunter solche, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts tätig waren und danach vergessen wurden, oder die fast nicht bekannt waren“⁵⁴³.

Nach 1900 beginnt der Musik- und Gesangsverein, der weiterhin deutsche Lustspiele und Possen inszeniert, zweisprachige Programme anzubieten. Am 10. und 26. Dezember 1911 wird die Operette von Korolányi „Heinzelmännchen“ mit großem Erfolg aufgeführt (sie wurde auch 1912 und 1918 präsentiert); am gleichen Abend wurde das Lustspiel von Mathéros „Pry Pál“ in ungarischer Sprache aufgeführt. Zwei Wochen später waren zwei Lustspiele, Bercziks „A közügyek“ und „Rezept gegen Schwiegermütter“ zu sehen (25. Dezember 1911).

Auch ausschließlich ungarischsprachige Aufführungen gehen nach 1911 auf das Konto des Gesangsvereins: am 15. Juli 1911 wurde Orbák Attilas Stück „Ki a nyertes“ aufgeführt, am 10. August 1912 Ábrányis Lustspiel „A végrekajtó“. Wenn bis dahin die Operetten meist in deutscher Sprache gesungen worden waren, zum Beispiel Korolányis „Heinzelmännchen“, Lanners „Alt-Wien“ (1913, drei Vorstellungen), begann man nach dem 50jährigen Jubiläum

⁵⁴² Vgl. CRIŞAN, Ion: wie Anm. 49, S. 83-84.

⁵⁴³ Ebenda, S. 84.

am 16. November 1913 auch ungarischsprachige Operetten einzuplanen. Beim festlichen Anlass war es die Operette von Farkas „A kis kadét“, am 31. Mai und am 1. Juni 1914 „Aranyvirág“ von Martos Ferenc und Huszka Jenő. Nach 1917, das heißt schon vor Kriegsende, standen im Programm des Musik- und Gesangsvereins erneut nur deutsche Lustspiele und Operetten. Mit Poldini und Humperdinck errangen die Laiendarsteller dabei die bemerkenswertesten Erfolge („Hänsel und Gretel“, bzw. „Dornröschen“ und „Aschenputtel“).

Der deutsche Frauenverein, dessen Tätigkeit für die Zeit von 1880 bis 1918 zu belegen ist, trat seltener in Erscheinung. Er führte vor allem kurze Stücke auf und war - schon in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts - mehrmals mit ungarischsprachigen oder zweisprachigen Aufführungen an die Öffentlichkeit getreten. Erfolgsdramatiker, die auch durch die Aufführungen der Berufstheater in Orawitz bekannt geworden waren, standen auch im Repertoire des Frauenvereins, z.B. wurde am 1. Februar 1889 Ohnets „Der Hüttenbesitzer“ aufgeführt, am 8. Dezember 1910 Gustav Davis Lustspiel „Das Heiratsnest“. Zu den im ganzen Banat beliebten Autorinnen zählte Charlotte Birch-Pfeiffer, die man seit den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts kannte. Der Frauenverein führte am 24. November 1912 Birch-Pfeiffers „Der Goldbauer“ auf. Während des Ersten Weltkriegs führte der Frauenverein vor allem ungarischsprachige Stücke auf. Einen großen Erfolg erzielte Franz Molnárs „A drágaság“ am 7. November 1915.

Der Kasino-Verein wurde ursprünglich als Bürgerlicher Kasinoverein gegründet, fusionierte im Jahre 1870 mit dem Dilettanten-Verein zum Kasino- und Leseverein, dessen Satzungen bis zu seiner Auflösung im Jahre 1946 zunächst dreisprachig (ungarisch, deutsch, rumänisch) abgefaßt waren, dann nach 1920 zweisprachig (rumänisch, deutsch), zuletzt 1934 nur noch in rumänischer Sprache. Trotz der Fusion des Dilettanten-Club und des Kasino-Vereins gab es - bei den Veranstaltungen und mithin auf den Plakaten weiterhin auch die Angabe: Dilettanten-Club bzw. Kasino- und Leseverein. 1896 wurden dem deutschen Verein auch der rumänische angeschlossen. Die „Casina română“ gab es seit 1870. Sie wirkte zusammen mit dem 1873 gegründeten Rumänischen Musikverein, bis der erwähnten Zusammenschluss mit dem deutschen Großverein im Jahre 1896 erfolgte und die gemeinsamen Veranstaltungen eingeplant werden konnten.

Mehrsprachige Theaterabende gab es schon früher. In den meisten Fällen kann man den Theaterplakaten entnehmen, wer der (oder die) Veranstalter war (en). Der Theater- und Leseverein hat nach 1896 mehrfach zweisprachige Aufführungen vorbereitet und diese allein - oder ebenso häufig - gemeinsam mit dem ungarischen Verein „Aranykör“ präsentiert. Am 5. Dezember 1911 ging eine zweisprachige Aufführung des Vereins über die Bühne: Bercziks einaktiges Lustspiel „A közügyek“ und der Einakter „Rezept gegen Schwiegermütter“ standen auf dem Programm. Am 7. April 1912 wurden am gleichen Abend das ins Ungarische übersetzte Lustspiel von Roderich Benedix „A nő-gyölöl“ und der einaktige Schwank von Moser und Misch „Der sechste Sinn“ mit Erfolg aufgeführt. Ein Volksstück von Max Dauthendey (in ungarischer Übersetzung „Kacagni – meghalni“) und der Einakter von A.I. von Trockau „Ich heirate meine Tochter“ wurden am 30. April 1912 in einer einzigen Veranstaltung aufgeführt. Auch rein ungarische Aufführungen des Kasino-Vereins waren möglich. Am 3. Dezember 1911 beispielsweise führte der Kasino-Leseverein Molnárs „A doktor úr“ auf.

Nach 1920 treten die deutschen Vereine nicht mehr namentlich in Erscheinung, was nicht ausschloß, dass der allgemeine Kasino-, Theater- und Leseverein außer rumänischen auch deutsche Aufführungen vorbereitete. Operettenaufführungen standen - wie gleichzeitig in Reschitza - im Rampenlicht. Am 22. und 23. Februar 1920 wurde die Operette von

Lorenz „Zweierlei Tuch“ mit Erfolg präsentiert. 1922 gab es zwei Supé-Inszenierungen: „Das Pensionat“ und „Flotte Burschen“ wurden mit Begeisterung aufgenommen. Auch Kálmáns „Bajadere“ (1923) kam beim Publikum gut an. Kálmáns „Gräfin Maritza“ (1927), Granichstättens „Das Schwalbennest“ (1928), Raymonds „Ich hab mein Herz in Heidelberg verloren“ (1929), Bodzanskis „Der Tanz ins Glück“ (1930) wurden gemeinsam mit dem Musikverein vorbereitet. Die Aufführungen waren zum Teil durch die Gastspiele der Wiener Operettengesellschaften angeregt worden und stellten einen Versuch dar, das Fehlen eines Berufstheaters im Banater Bergland zu kompensieren.

Nach 1945 gab es seltene Operettenaufführungen, allerdings ausschließlich in rumänischer Sprache⁵⁴⁴. Deutsche Kulturgruppen waren in Orawitza nicht mehr aktiv.

Eine Zusammenarbeit zwischen den einzelnen deutschen Vereinen gab es seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Dieselben Darsteller und Darstellerinnen traten in verschiedenen Vereinen auf. Die einzelnen Initiativen der Vereine konkurrierten nicht miteinander. Dass sie einander ergänzten, ist vor allem im Bereich der Operette festzustellen. Es war demnach keineswegs Zufall, dass bei Operettenaufführungen die gesamte deutsche Laienspielschar nach 1920 zueinanderfand.

Folgende Auflistung von Laienaufführungen verdanken wir dem Sammelfleiß von Sim. Sam. Moldovan, der im Anhang seiner Theatergeschichte alle ihm bekannten Plakate publiziert hat, außerdem der Plakatsammlung der Széchényi-Bibliothek in Budapest, die wir einsehen konnten.

Deutsche Laienaufführungen 1817-1944

Musik- und Gesangsverein

12.05.1872	Der erste April; Am Maskenball
03.05.1874	Die Zopfabschneider; Die Einquartierung
23.07.1876	Paris in Pommern; Wie zwei Tropfen Wasser
15.04.1877	Eine Tasse Tee; Wie denken Sie über Romänien?
18.08.1877	Scribe: Mein Glücksstern
13.06.1880	Louis Schneider: Kurmärker und Piccarde; Der am Nagel
04.07.1880	L. Berger: Das verhängnisvolle Liebespfand; Er ist nicht eifersüchtig
19.09.1880	J. Zaitzs: Mannschaft an Bord
03.04.1881	Carl Görlitz: Das erste Mittagessen; F. Görner: Ein höflicher Mann
23.04.1882	A. Müller: Liebeszauber; E. Jakobsohn: Bei Wasser und Brot
29.05.1882	A. Müller: Liebeszauber; G. Moser; A. L'Arrange: Papa hats erlaubt
03.05.1883	Jaques Offenbach: Dorothea; Carl Görlitz: Eine vollkommene Frau
18.11.1883	G. Donizetti: Marie, die Tochter des Regiments
30.11. und 21.12.1884	Suppé: Das Pensionat; M. Baumann: Der Freiherr als Wildschütz

⁵⁴⁴ Vgl. Crişan, Ion: wie Anm. 49, S. 121-122, 201 ff.

- 04.10.1885 J.N. Zaitz: Mannschaft an Bord; Scribe; Lemoine:
Der Weg durchs Fenster
- 21.09.1896 C.F. Wittmann: Die Ballschule
- 20.08. und
21.08.1897 A. Sachs: Der Abt von St. Gallen
- 19.12.1897 Abt: Ein Fehltritt; Die beiden Gustav; Die schöne Melusine
- 29.05.1898 Lehmann: Der Wohltätigkeitskuß
Mylius; Röckl: Die junge Wirtin
- 05.03.1899 Mylius; Röckl: Die junge Wirtin
- 07.05.1899 A. Bergen: Ein ungeschliffener Diamant;
Mylius; Röckl: Die junge Wirtin
- 19.11.1899 Offenbach: Die Zaubergeige; Holländer: Der Bey von Marocco
- 25.12. und
26.12.1899 A. Bohn: Sein Freund Babolin
- 03.04.1904 Julius Rosen: Ein Teufel
- 26.12.1905 Julius Rosen: Fräulein Sekretär
- 26.08.1906 Blumenmärchen
- 30.05.1909 Labiche; Mélesville: A betörö
- 08.12.1909 O. Wilde: Der neue Lehrer
- 15.05.1910 Meyer-Förster: Alt-Heidelberg
- 02.07.1910 Taylor, T.: Barátságból
- 02.04.1911 Meyer-Förster: Alt-Heidelberg
- 15.07.1911 Orbák Attila: Ki a nyertes?
- 22.10.1911 Eduard Stiegmann: Guten Morgen Herr Fischer
- 10.12. und
26.12.1911 E. Korolányi: Heintzelmännchen; K. Mathéros:
Pry Pál megházasodott
- 06.07.1912 Kominszki-Weisz: Bediene dich selbst; Der Eheautomat
- 10.08.1912 Ábrányi Emil: A végrekajtó
- 18.08.1912 Jugendfest. Ein Sommernachtstraum
- 20.10.1912 E. Korolányi: Heintzelmännchen
- 11.05. und
12.05.1912 Kadelburg; Lanner: Alt-Wien
- 16.11.1913 50 éves jubileum; 50 jähriges Jubiläum; Iubileul de 50 ani.
J. Becker: Columbus; N. Farkas: A kis kadét
- 07.12.1913 Kadelburg; Lanner: Alt-Wien
- 31.5. und
01.06.1914 Martos Ferenc; Huszka Jenő: Aranyvirág
- 11.07.1914 Neueröffnung des Schützengartens. Meghívó; Einladung.
G. Belly; P. Henrion: Hohe Gäste
- 08.07. und
09.07.1916 Ifjúsági előadás; Jugend-Vorstellung
Oszkar Dienzl: Két baba historia; Poldini: Dornröschen
- 20.08. und
27.08.1917 Humperdinck: Hänsel und Gretel
- 01.08.1918 E. Korolányi: Heintzelmännchen
- 18.08.1918 Friedens-Sehnsucht-Fest
In medio virtus; Die Rosen der heiligen Elisabeth

26.08. und 27.08.1918	Ed. Poldini: Aschenbrödel
01.03.1919	Faschings-Vorstellung Mischka oder das verhexte Femgericht
08.06. und 09.06.1919	Holländer: Der Bey von Marocco
17.08.1919	Ed. Poldini: Dornröschen
22.02. und 23.02.1920	Zweierlei Tuch. Pânza de două feluri
09.01. und 12.01.1921	Alois Roth: Ein Mädchen mit Talent; Fata cu talent
18.12. und 19.12.1921	Productie filantropică; Wohltätigkeitsvorstellung. Lipovan; Popovici: Dragoste copilărească; Blumenthal: Paulas Geheimnis
25.12. und 26.12.1921	Telegrama; Telegramm; Kinder-Vorstellung Reprezentanță pentru copii. Verwandte; Das schönste Geschenk; Magda als großes Mädchen
06.01. und 09.01.1927	Kálmán: Gräfin Maritza
15.12. und 16.12.1928	Granichstätten: Das Schwalbennest
02.03.1929	Raymond: Ich hab mein Herz in Heidelberg verloren

Frauenverein

01.09.1880	Hutt: Das war ich; Bayard: Das Gänschen von Buchenau Dornröschen (lebendes Bild); A. Ascher: Dir wie mir; Ábrány Emil: A váróteremben
01.02.1889	G. Ohnet: Der Hüttenbesitzer
16.07.1910	Julius Schröder: Mißverstanden
08.12.1910	Gustav Davis: Das Heiratsnest
17.06.1911	Oskar Tauscher: Eine eheliche Anleihe
24.11.1912	Birch-Pfeiffer: Der Goldbauer
07.11.1915	Kabaré előadás; Kabaret Vorstellung. Molnár Ferenc: A drágaság

*Dilettanten-Club**(nach 1870 mit dem Kasino-Verein fusioniert)*

08.10.1817	Weißenthurn: Die beschämte Eifersucht
10.10.1817	Ziegler: Der Lorbeerkrantz Sebaine: Die unverschene Wette; Apollo und die Musen (Standbild, mit Rosafeuer beleuchtet)
18.06.1843	Scribe: Oscar oder der Mann, der seine Frau betrügt
21.04.1872	Max Baumeister: Er macht Visite; Roderich Benedix: Der Dritte; E. Ney: Ein Don Juan wider Willen
26.05.1872	Offenbach: Zankduette

07.07.1872	Die Komödiantin
06.10.1872	G.v.Moser: Jedem das Seine; Benedix: Der Mädchen Waffe; Görner: Ein Schwiegersohn unter Aufsicht
20.10.1872	Benedix: Die Hochzeitsreise; Ein Dienstmädchen; Das war ich
28.10.1872	Einer muß heiraten; Der Dritte; Das Salz der Ehe
10.11.1872	Er muß aufs Land
24.11.1872	Benedix: Nein; Ein Stündchen auf dem Comptoir; Der Phlegmaticus
20.04.1873	Die Hochzeitsreise; Das Gänschen von Buchenau
10.08.1873	Im Seebade; Eine Tasse Tee; Phlegmaticus
17.08.1876	Er will nicht sterben; Offenbach: Zankduett; Ein Don Juan wider Willen
24.09.1876	Ein ungeschliffener Diamant; Die Zauberformel; Unerschütterlich
02.06.1877	Benedix: Nein; Betrogene Betrüger
28.10.1877	Entsagung; Irren ist menschlich
09.10.1880	Ein sehr delikater Auftrag; F. Wehl; G. Horn: Eine glühende Kohle; August von Kotzebue: Die Zerstreuten
18.04.1881	Moser; Schönthan: Krieg im Frieden Louis Schneider: Kurmärker und Piccarde; A. Cohnfeld: Die Rückkehr des Landwehrmannes; Michael Babucki: Der Herr Gemeinderath
29.06.1881	Roderich Benedix: Eigensinn; Hugo Miller: Im Wartesalon erster Classe
20.07.1881	Roderich Benedix: Der Prozeß; H. Salingré: Das Gespenst um Mitternacht
10.04.1882	Karl Tannenhöfer: Die Frau Kaffeesiederin; Müller von Königswinter: Sie hat ihr Herz entdeckt; Der bengalische Tiger oder Der weiße Othello
18.06.1882	Wenn man im Dunkeln küßt
16.07.1882	Ein Kind des Glückes
20.05.1883	H. Herich: Anna-Liese
06.10.1883	Schönthan: Der Schwabenstreich
07.10.1883	Birch-Pfeiffer: Der Goldbauer
02.12. und 09.12.1883	Julius Rosen: Schwere Zeiten
26.12.1883	Pius Alexander Wolff: Preciosa, das seltene Zigeuner-Mädchen
01.01.1884	Pius Alexander Wolff: Preciosa, das seltene Zigeuner-Mädchen
23.04.1884	Adolf L'Arronge: Doktor Klaus
05.07.1884	Friedrich Kaiser: Der Zigeuner in der Steinmetz-Werkstatt;
05.10.1884	Charlotte Birch-Pfeiffer: Dorf und Stadt
01.11.1884	Charlotte Birch-Pfeiffer: Die Grille
06.01.1885	Carl Blum: Der Ball zu Ellerbrunn
08.03.1885	Oscar von Redwitz: Philippine Welser
06.04.1885	Paul Heyse: Haus Lange
26.04.1885	Eduard von Bauernfeld: Moderne Jugend
25.05.1885	Bauernfeld: Aus der Gesellschaft
21.06.1885	Bauernfeld: Bürgerlich und romantisch

12.07.1885	Jaques Offenbach: Die Zaubergeige; J. Philippi: Die kleine Gräfin; Anton Bittner: Die gebildete Köchin
30.08.1885	Gustav von Moser: Das Stiftungsfest
18.10.1885	Johann Nestroy: Einen Jux will er sich machen
26.10.1885	Moreto: Donna Diana
04.04.1886	Johann Nestroy: Das Mädel aus der Vorstadt
26.04.1886	Gustav von Moser: Der Bibliothekar
23.10.1887	Gustav zu Putlitz: Spielt nicht mit dem Feuer
26.12.1887	Sie weiß etwas
02.04.1888	C.A. Görner: Der geadelte Kaufmann
25.11.1888	Die Leibrente
26.12.1888	J. Rosen: Halbe Dichter
03.11.1889	Heinrich Laube: Der Hauptmann von der Scharwache; Girardin; Thiboust: Wenn Frauen weinen
13.06.1897	Hugo Lubliner: Andere Luft
02.04.1899	Maria u. Leopold Günther: Der neue Stiftsarzt
11.11.1900	Ludwig Ganghofer: Auf der Höhe
25.12.1900	Adolf L'Arronge: Doktor Klaus
26.05.1912	Sándor Keleti: Vihar

Kasino-Leseverein

31.10.1886	Birch-Pfeiffer: Die Waise von Lowood
02.04.1887	Birch-Pfeiffer: Mutter und Sohn
03.04.1899	Rezept gegen Schwiegermütter
02.03.1902	A. Fredko: Az egyetlen leány
03.12.1911	Molnár Ferenc: A doktor úr
25.12.1911	Berczik Arpád: A közügyek; Rezept gegen Schwiegermütter
07.04.1912	R. Benedix: A nö-gyölölö; Moser; Misch: Der sechste Sinn
30.04.1912	M. Dauthendey: Kacagni - meghalni; Groß von Trockau: Ich heirate meine Tochter
11.01. und 12.01.1930	Bodzansky: Der Tanz ins Glück
April 1933	Ziehrer: Der Husarengeneral
1933	Gilbert: Katja, die Tänzerin

Freiwillige Feuerwehr

08.04.1906	Nestroy: Lumpazivagabundus
------------	----------------------------

b. Aufführungen der rumänischen Vereine 1877-1969

Sieht man davon ab, Folkloredarbietungen als dramatische Spiele mit zu berücksichtigen (wie dies in der rumänischen Fachliteratur häufig geschieht, wo z.B. Faschingsbrauchtum als Laientheater eingestuft wird)⁵⁴⁵, dann beginnt die Aufführungsschronik rumänischer Vereine nach dem Jahr 1873. Bis dahin gab es Absichten und nicht durchgeführte

⁵⁴⁵ Vgl. CRIȘAN, Ion: wie Anm. 49, S. 165-172.

Initiativen des Theaterkomitees, das 1870 gegründet worden war⁵⁴⁶ und die Schaffung eines rumänischen Berufstheaters in Siebenbürgen und im Banat anstrebte. Dieses sehr rührige Komitee, dem lange Jahre der Publizist und Dramatiker Iosif Vulcan vorstand, konnte seine Zielvorstellungen nicht verwirklichen, weil man im Königreich Ungarn ein „Nationaltheater“ von Minderheiten zu verhindern wusste; einzelne Gastspiele und Laienaufführungen der Rumänen, der Serben, der Slowaken wurden - nie ohne Behinderungen durch die zentralen oder regionalen Verwaltungsstellen - zugelassen. Eine feste Theatereinrichtung, wie sie das rumänische Theaterkomitee anstrebte, wurde nie bewilligt. In Orawitza traf sich das genannte Komitee dreimal: 1874, als eine wissenschaftliche Tagung für die Theatergründung werben sollte⁵⁴⁷, 1874, als Iosif Vulcan einen Vortrag über den Stellenwert von Volksmusikensembles und Vereinstheater hielt⁵⁴⁸ und 1908, als nach den Referaten auch Theateraufführungen zu sehen waren. Tschechows Einakter „Ein Bär“ wurde von Zaharia Bârsan und Olimpia Bârsan präsentiert, und eine Adaption von M. Popescu, „Curiozitate muierescă“ fand Anklang beim Publikum.

Die Hauptlast der Theatertätigkeit hatten - wie bei den anderen ethnischen Gruppen - die Vereine zu tragen. In Orawitza waren es bis 1918 zwei Vereine, die einander Konkurrenz machten, wobei die griechisch-orthodoxen bzw. die griechisch-katholischen Rumänen aus konfessionellen und identitätsbedingten Motiven zuweilen gegeneinander antraten. Dass Kultur ausgleicht und Spannungen abbaut, beweist die Theatertätigkeit des Rumänischen Gesangsvereins (Reuniunea româna de cântări), der im Jahre 1873 gegründet wurde (ihm gehörten vor allem Orthodoxe an, die hier die kulturpolitischen Ziele des Rumänischen Kasinos, das 1872 ins Leben gerufen worden war, verwirklichen wollten) und des griechisch-katholischen Kirchenchors, der 1883 seine Chor- und Theatertätigkeit begann. Nach 1889 gab es Auseinandersetzungen zwischen den beiden Vereinen, aber im jeweiligen Repertoire standen die gleichen Autoren und die gleichen oder themen- und motivverwandte Stücke, was zu einer homogenen Bildung der beiden Gruppen beitrug und sie einander annäherte.

Die griechisch-katholischen Rumänen aus Rumänisch Orawitza nahmen die Dienste des Regisseurs Ioan Bogdan (er war im Hauptberuf Grundschullehrer) in Anspruch, der bevorzugt Lustspiele und dramatische Monologe von Vasile Alecsandri, dem Klassiker der rumänischen Bühne, aufführen ließ. Schon im Jahre 1888 war Bogdan mit Alecsandris folkloristisch verbrämten Stücken „Rusaliile“ und „Nunta țărănească“ erfolgreich, am 23. Juni 1889 wurde Alecsandris „Stan Covrigarul“ eine symptomatische Typenkomödie, inszeniert. Im gleichen Jahr standen auch „Șoldan viteazul“, „Herscu Boccegiul“ und „Ion Păpușariul“ im Programm, wobei die dargestellten Charaktere die moldauische Sozial- und Nationalitätenstruktur widerspiegeln sollten. Die gleichen Stücke wurden 1891 wiederholt, nachdem ein Jahr zuvor das beliebte „Cinel Cinel“ Anklang gefunden hatte, so dass man das Stück auch im Jahre 1891 nicht vergaß, als man im Hotel Clemens in Reschitza gastierte.

Der Chor der griechisch-katholischen Rumänen stellte außer Alecsandri auch andere Dramatiker vor. Im Jahre 1889 wurde die Situationskomödie „Chiriașul fugit“ von Iosif Vulcan aufgeführt, 1891 wurde Mihai Pascals „Bărbații fermecați“ präsentiert, außerdem Ion Lupescus „Vlăduțul mamei“, das im Laufe der nächsten Jahrzehnte zu den

⁵⁴⁶ Societatea de fond de teatru românesc.

⁵⁴⁷ Vgl. Der bekannte Lokalforscher und Schriftsteller Simeon Manguica referierte ebenso wie Elie Trăilă, ein Förderer des rumänischen Theaters im Südbanat. Siehe dazu CRIȘAN, Ion: wie Anm. 49, S. 154-155.

⁵⁴⁸ Ebenda, S. 154.

meistgespielten Stücken in Orawitza gehörte. Iosif Vulcan, Vorsitzender des Theaterkomitees und Herausgeber der angesehenen Zeitschrift „Familia“ in Großwardein, die selbstverständlich den Aufführungen der Laienspieler besondere Aufmerksamkeit schenkte, wurde von den Darstellern um Ion Bogdan noch häufig als Autor berücksichtigt: 1894 war sein Lustspiel „Sărăcie lucie“ zu sehen (das Stück wurde bis 1920 mehrmals wiederholt) erfolgreich, 1901 sein Stück „O simbătă norocoasă“. Nachdem im Jahre 1900 der griechisch-katholische Chor - er hieß jetzt „Concordia“ - mit Alecsandris bekanntestem Lustspiel „Chirița în provincie“ aufgetreten war, begann man, regionale Bühnenliteratur zu entdecken. Im Jahre 1903 stand eine Bearbeitung von I. Siegescu nach Muray auf der Bühne („Dragoste copilărească“), 1906 wurde der Banater Volkskundler George Catana mit seinem Dialog „Bărbatul cu muierca“ und seinem Lustspiel mit Gesang „Culai Fât Frumos“ präsentiert.

Dem Einfluss des Berufsschauspielers und Dramatikers Zaharia Bârsan ist es zu verdanken, dass auch französische Possen einstudiert wurden. Vielleicht geht es auf die Anregung des gleichen Theaterfachmanns zurück (er war mehrmals in Orawitza), dass die „Concordia“ 1896 Molières „Arzt wider Willen“ aufführte und 1905 das gleiche Lustspiel wieder auf die Bühne brachte. Von Bârsan selbst hat man in Orawitza im Jahre 1912 eine Goldoni-Bearbeitung („Diener zweier Herren“) ins Programm aufgenommen. Auch das vom Orawitzaer Kulturmäzen Elie Trăilă übersetzte Operettenlibretto von Genée, „Forfecarii“, erfreute sich 1909 bei der Aufführung des Zuspruchs des Publikums.

Der „Concordia“-Verein versuchte auch, durch Einladung auswärtiger Vereine die Theatertätigkeit in Orawitza zu fördern. So gab es Gastspiele des rumänischen Gesangsvereins aus Reschitza und gemeinsame Aufführungen mit dem Gesangsverein aus Weißkirchen.⁵⁴⁹ Ein Gastspiel in Hatzeg und Hunedoara im Jahre 1901 (26. bis 29. September) scheint zu einem ungeahnten Erfolg geworden zu sein. Gespielt wurden Lupescus „Vlăduțul mamei“ und Alecsandris „Cinel Cinel“.

Der rumänische Gesangsverein der griechisch-orthodoxen Glaubengemeinschaft aus Montan Orawitza verfügte über den sehr guten Regisseur Gheorghe Jianu und über einen streitbaren Vereinsvorsitzenden, Carol Pavlovici. Zu seinen Erfolgsstücken gehörten Alecsandris brauchtumsbesessenes Lustspiel „Arvinte și Pepelea“ (1889; danach wurde es mehrfach aufgeführt), sein dramatischer Monolog „Mama Anghelușa“ (1890 und später), Negruzis „Cîrlanii“ (1890), aber auch Possen wie die von Bancov „Legea pentru bețivi“, 1894, 1895 und 1896 oder Junghänel („Sergentul și recrutul“, 1894) wurden mehrfach einstudiert. Der Schulhistoriker V.A. Urechia („Balul morților“, 1894) und der Generalsekretär der Junimea-Vereinigung, Iacob Negruzzi („Vespasian și Papinian“, 1894), ebenso Matei Millos „Bărbații fermecați“ (1895) trugen zu dem recht vielfältigen Aufführungsangebot der „Concordia“ bei. In den späten neunziger Jahren, als der ungarische Assimilationsdruck zunahm, wendete sich auch die „Concordia“ häufiger Stücken von Alecsandri zu. 1897 wurde sein Lustspiel „Rusaliile“ wiederholt, das schon im Jahre 1877 in Orawitza aufgeführt worden war. In die Stücke wurden jetzt häufig Zwischenakte eingebaut, bei denen rumänische Volkstänze aus dem Banat zu sehen und rumänische Volkslieder zu hören waren. Die Qualität der Lustspiele ließ manchmal zu wünschen übrig, was z.B. auch für A. Pops „Otrava de soboli“ (1901) gilt und für N. A.

⁵⁴⁹ Vgl. CRIȘAN, Ion: wie Anm. 49, S. 50, 53.

Bogdans „75.000 franci“ (1901). Wenn historische Themen gewählt wurden, etwa die Darstellung der Schlacht von Baia (1490), wo Stefan der Große und Matthias Corvinus aufeinandergetroffen waren, dann war ein Erfolg dieser patriotisch engagierten Stücke vorprogrammiert (1901 wurde N. A. Bogdans Drama „Plăieșii de la Baia“ aufgeführt). N. A. Bogdan und Matei Millo wurden von der „Concordia“ häufig gespielt. Am 14. Februar 1902 war Bogdans Lustspiel „Fă-mi plăcerea și mă bate“, am 23. Februar 1902 Millos „Rezerviștii“ in Orawitza zu sehen. Alecsandri war 1903 mit „Mama Anghelușă“ und „Doftoroasa“ vertreten, A.L. Bobescu mit „Păunașul codrilor“ (1904). Schon im Jahre 1896 war ein Lustspiel von Molière („Arzt wider Willen“) ein Kassenmagnet gewesen. Die „Concordia“ führte das gleiche Stück auch im Jahre 1905 auf. Einen Lieblingsautor der Aromunen, Anton Pann, dessen volkstümliche Erzählungen weit verbreitet waren, konnte man anlässlich der 25-Jahrfeier der „Concordia“ am 30. Juni 1907 in Orawitza sehen. Seine Schwanksammlung „Povestea vorbei“ wurde in einer Bühnenfassung präsentiert. Am gleichen Festabend wurde auch Matei Millos „Crînicul întors de la pomană“ dargeboten. Im Vorfeld des Ersten Weltkriegs nahm die Theatertätigkeit der „Concordia“ ab. Erwähnenswert sind aber Aufführungen wie Lupescus Lustspiel „Vlăduțul mamei“ (1911) oder Kotzebues „Nepotul răsfățat“ (1912).

In Orawitza gab es auch Aufführungen von Bauernvereinen aus der Umgebung der Bergbaustadt. So traten die Landwirte aus Mercina im Jahre 1895 in Orawitza an und hatten mit Wenzels Komödie „Germanii în Africa“ Erfolg. Auch Studenten aus Orawitza wandten sich der dramatischen Muse zu, wenn sie in den Semesterferien zu Hause waren. Iosif Vulcans „Mireasă pentru mireasă“ wurde 1892 von rumänischen Studenten aufgeführt. Weil sie dabei den Originaltext veränderten, handelten sie sich in Vulcans Zeitschrift „Familia“ unfreundliche Kommentare ein⁵⁵⁰. Die Studenten waren die ersten, die ein Stück von Caragiale, dem Meister des rumänischen Lustspiels, in Orawitza einstudierten. Am 29. August 1895 führten sie im Garten des Schützenvereins Caragiales „O noapte furtunoasă“ auf. Die rumänischen Schüler wollten keinesfalls beiseite stehen, wenn es um die Lorbeeren Thaliens ging. Schon aus dem Jahre 1890 ist eine Schüleraufführung - der Lehrer Ioan Bogdan war der Spielleiter - bekannt. Am 20. Februar 1890 wurde die Farce „Doi frați și două surori“ im Hotel „Goldene Sonne“ aufgeführt. Nach dem Anschluß an Rumänien waren die Schüler und Studenten die ersten, die sich mit patriotischen Kundgebungen an die Zuschauer wandten. Am 1. Dezember 1919 wurde Bărsans „Poem der Vereinigung“ aufgeführt und im darauffolgenden Jahr wiederholt. Die Schüler gründeten im Oktober 1920 den Leseverein „Simeon Manguica“ und führten dort meist anspruchlose Szenetten auf; aber auch auf nationale Erbauungsliteratur wurde zurückgegriffen, z.B. ein Stück über die rumänischen Heldentaten im Ersten Weltkrieg (1924 „Pe aici nu se trece“) oder Ciprian Porumbescus Operette „Crai nou“ (1925). Caragiales Repertoire-Stücke und Lustspiele von Molière wurden von 1925 bis 1928 von den rumänischen Schülern aufgeführt. Zur Theatertätigkeit wurden auch die Schüler des Lyzeums „General Dragalina“ in den dreißiger Jahren angeregt, als sie rumänische Dramatiker wie Pătrășcanu und Sirbu aufführten.

In der Zwischenkriegszeit übernahm der Theaterverein die Zuständigkeit für Theateraufführungen. Die rumänische Dramatik war bei den Aufführungen der Laiendarsteller zwar tonangebend, doch gab es auch zahlreiche französische Lustspiele in ihrem Programm (Valjean, 1928; Bisson, 1931; Courteline, 1936), und mit dem Dänen Holberg (im Dezember

⁵⁵⁰ Vgl. VULCAN, Ion: Altă nedeie la Oravița. In: Familia, Jg. 29, Nr. 34, 3.9.1893, S. 404.

1923 wurde sein Stück „Țăranul baron“ aufgeführt) gab es eine absolute Novität in Orawitza. Von den rumänischen Autoren war der populärste rumänische Dramatiker, Ion Luca Caragiale, ein Erfolgsgarant. Am 26. Dezember 1922 wurde sein Lustspiel „O noapte furtunoasă“ erneut aufgeführt, am 11. Dezember 1932 seine Posse „O soacră“. Beliebte waren zeitgenössische Autoren, von denen Liviu Rebreanu (sein Stück „Plicul“ wurde am 3. April 1924 aufgeführt), Zaharia Bârsan (sein programmatisch-nationalbewußtes Stück „Se face ziua“ kam am 1. Dezember 1931 auf die Bühne) und Victor Ion Popa (sein Drama „Vicleimul“ war am 25. Dezember 1938 zu sehen) in Orawitza recht viel Beifall erhielten. Weniger auffällig waren die Inszenierungen von anspruchslosen Komödien eines Baiulescu (1924), Vlădoianu (1930), Gusty (1931) oder Mărunțeanu (1937).

In den dreißiger Jahren erhielt der Theaterverein, der zunehmend rumänisiert wurde, eine Konkurrenz aus dem eigenen Lager. Der Eisenbahner Gesangverein wurde geschaffen. Seine Tätigkeit unterstützte die Lokalzeitung „Viața socială C.F.R.“. Die Theateraufführungen, die 1937 begannen, brachten vor allem Schwänke und Possen auf die Bühne.

Nach 1945 gab es noch einen Versuch, den Theaterverein zu erhalten. Mit dem national engagierten Stück von Zaharia Bârsan „Se face ziua“ begann die Theatertätigkeit des Vereins nach Kriegsende⁵⁵¹. 1946 führte der Theaterverein zwei Stücke von Liuba und Țiunea auf. Dann wurden die Initiativen für eine Kulturtätigkeit von bis dahin unbekannten Vereinen ergriffen: die „Fortschrittliche Jugend“ führte am 25. März 1946 Victor Eftimius zeitkritisches Stück „Sfârșitul pămîntului“ auf, eine andere Jugendgruppe studierte das Unterhaltungsstück mit moralisierenden Thesen „Și Ilie face sport“ auf, das 1955 anlässlich einer Gastspielreise auch in Herkulesbad, Anina, Reschitza, Bogschan und Lugosch zu sehen war. In den fünfziger Jahren waren die Laienaufführungen Pflichtübungen. Sowjetische und rumänische Dramatiker mußten einstudiert werden. Eine Zusammenstellung von Einaktern von Horia Lovinescu, Iuliu Rațiu, Krawtschenko brachte es 1956 auf insgesamt 35 Vorstellungen, die angeblich von 16.300 Zuschauern gesehen wurden⁵⁵². Über die Aufführungen in den sechziger bis achtziger Jahren liegen keine Informationen vor.

Rumänische Laienaufführungen 1877-1959

1877-1918

15.07.1877	Chor- und Theaterabend (keine Titelangabe)
09.09.1877	V. Alecsandri: Creditorii; G.Z.: Doi amici tovarași
04.11.1877	V. Alecsandri: Rusaliile; Confusii
07.08.1878	V. Alecsandri: Cinel-Cinel; Rusaliile
20.06.1880	V. Alecsandri: Drum de fer; După războiu
1880	Botezul; C. Porumbescu: Cîsla sau adunarea bătrînilor
14.09.1883	V. Alecsandri: Cinel-Cinel
27.02.1887	Genée: Forfecarii; Wolf: Preciosa (Fragmente)
25.09. und	
26.09.1887	J. Wenzel: Germanii în Africa
12.04.1888	George Vuia (Orawitza): Nașa-Trina
01.08.1888	V. Alecsandri: Rusaliile; Nunta țărănească

⁵⁵¹ Vgl. Am 13. Juni 1945. Zugleich mit der Aufführung wurden volkstümliche Verse des Siebenbürgers George Coșbuc rezitiert.

⁵⁵² Vgl. CRIȘAN, Ion: Teatrul din Oravița, wie Anm. 49, S. 209.

07.01.1889	Iuliu Rosen: Sărutatul; C. Porumbescu: Crai nou
23.06.1889	V. Alecsandri: Stan covrigarul; I. Vulcan: Chiriașul fugit
08.08.1889	V. Alecsandri: Arvinte și Pepelea
14.09.1889	V. Alecsandri: Șoldan viteazul; Herscu Boccegiul; Ion Păpușariul
1890	V. Alecsandri: Cinel Cinel
1890	V. Alecsandri: Mama Anghelușa
20.02.1890	Doi frați și două nurori
04.05.1890	C. Negruzzi: Cîrlanii
25.11.1890	V. Alecsandri: Nunta țărănească
18.01.1891	V. Alecsandri: Stan covrigarul; Șoldan viteazul
29.03.1891	Mihai Pascaly: Bărbații fermecați
15.01.1891	I. Lupescu: Vlăduțul mamei; V. Alecsandri: Cinel Cinel
1893	I. Vulcan: Mireasă pentru mireasă
.07.1893	I. Vulcan: Ruga de la Chizătău
1893	Millo: Baba Hîrca
01.05.1894	I. Vulcan: Sărăcie lucie
03.02.1895	V. Alecsandri: Iorgu de la Sadagura
02.1895	I.P. Bancov: Legea pentru bețivi
1895	Millo: Bărbații fermecați
01.08.1895	V. Alecsandri: Harță răzeșul; Wenzel: Germanii în Africa
29.08.1895	Caragiale: O noapte furtunoasă
.01.1896	V. Alecsandri: Iașii în carnaval
13.02.1896	Bancov: Legea pentru beții; C. Brediceanu: Nisia Paingen
.08.1896	Molière: Medicul fără voie
.01.1897	Porumbescu: Candidatul Linte; Suppé: Zece fete de măritat
07.01.1897	V. Alecsandri: Drumul de fer
21.02.1897	Millo: Crîsnicul întors de la pomană; Teohar Alexi: Noaptea de S. George
26.04.1897	C. Porumbescu: Candidatul Linte; Suppé: Zece fete de măritat
01.08.1897	V. Alecsandri: Coroana Moldovei
08.08.1897	Offenbach: Nunta la lumina lanternelor
1897	V. Alecsandri: Rusaliile
.02.1898	Al. Petrinu: Sătenii
.07.1898	I. Vulcan: Ruga de la Chizătău
01.08.1899	Azur-Ilderim-Aga; N.A. Bogdan: Lița Păscăria
28.02.1899	V. Alecsandri: Chirița în provincie
07.08.1900	Ioan D. Mala: Furiile tineretii; Antoni Pop: Pictorul fără voie
.02.1901	A. Pop: Otrava de soboli; N.A. Bogdan: 75 000 franci
24.11.1901	I. Lupescu: Vlăduțul mamei; C. Porumbescu: Cisla sau adunarea bătrînilor
14.02.1902	N.A. Bogdan: Fă-mi plăcerea și mă bate
23.02.1902	M. Millo: Rezerviștii
02.08.1901	C. Darabant: Calea dreapta e cea mai bună; V.A. Urechia: Balul mortului;
02.08.1902	V. Alecsandri: Arvinte și Pepelea; O simbătănorocoasă

01.02.1903	M. Millo: Baba Hârca
1903	V. Alecsandri: Doftoroasa; Mama Angheluşa; I. Siegescu: Dragoste copilărească
02.08.1903	Molière: Medicul fără voie (Übers. von Iorgulescu)
07.02.1904	A. L. Bobescu: Păunaşul Codrilor
02.08.1904	V. Alecsandri: Chiriţa la expoziţie; I. Vulcan: Sărăcie lucie
02.08.1905	Molière: Medicul fără voie; G. Jian: Titirezul
1905	V. Alecsandri: Piatra din casă
04.02.1906	George Catana: Bărbatul cu muierca; Tinereţe bătrâneţe V. Alecsandri: Chiriţoiaia; N. A. Bogdan: Culai Fât Frumos
03.02.1907	N.A. Bogdan: Liţa Păscăriţa
30.06.1907	Anton Pann: Povestea vorbeii; Millo: Crîsnicul întors de la pomană
29.08. und	
30.08.1908	Curiozitate muerească; Tschechow: Un urs
02.08.1911	I. Lupescu: Vlăduţul mamei
13.08.1911	M. Baiulescu: Vacanţii
16.01.1912	Zaharia Bârsan: Sluga la doi stăpîni
15.02.1912	E. de Girardin: Pălăria ceasornicarului
13.07.1912	August von Kotzebue: Nepotul răsfăţat
.02.1913	Bârsan: Capriciul unui tată; N. Rădulescu-Niga: Păcală argat
.01.1914	D. Stoica: Moise Păcurariul

1918-1944

01.12.1919	Zaharia Bârsan: Poemul Unirii
08.01.1920	I. Vulcan: Sărăcie lucie
01.12.1920	Zaharia Bârsan: Poemul Unirii
26.12.1922	Caragiale: O noapte furtunoasă
.12.1923	Holberg: Țăranul baron
.03.1924	V. Alecsandri: Barbu Lăutaru
03.04.1924	L. Rebreanu: Plicul
02.08.1924	M. Baiulescu: Idila la țară
.07.1925	N. Tincu: Bacalaureata
20.07.1928	Valjean: Nodul gordian
24.01.1930	Vădoianu; Rodan: Amadeu Stănjeneț
01.02.1931	Bisson: Controlorul de Waggon-lits
07.03.1931	Paul Gusty: Cârceii
01.12.1931	Z. Bârsan: Se face ziua
10.12. und	
11.12.1932	I.L. Caragiale: O soacră; A. Hirsch: Der Pelz
.12.1933	Cu așa eroi
04.12.1936	Courteline: Taina familiei
09.09.1936	Corigenta
06.03.1937	Gr. Măruntanu: Un bilet de tramvai; O oră de odihnă
25.12.1938	Mihai Velcean: Putea să fie mai rău
25.12.1938	Victor Ion Popa: Vicleimul

1944-1959

13.06.1945	Zaharia Bârsan: Se face ziua; Coşbuc : Versuri
1946	Gh. Liuba; Ion Zarcu; Petre Țiunea: Tinerii birfesc
25.03.1946	Victor Eftimiu: Sfirşitul pământului
12.05.1946	Mihai Velceanu: Putea să fie şi mai rău
07.05.1955	Şi Ilie face sport
1956	H. Nicolaide; I. Ştefan; Iuliu Raţiu: Sărbătoarea recoltei
	Horia Lovinescu: Elena; Kravcenko: Talente;
25.07.1957	Mircea Ştefănescu; Elly Roman: O piesă cu dragoste
1958	Horia Lovinescu: O întâmplare; Valentin Kataev: O zi de odihnă; I. L. Caragiale: O noapte furtunoasă
1959	Dan Tărchilă: Gara mică

c. Aufführungen der ungarischen Vereine 1884-1933

Im Jahre 1846 wurde in Orawitz ein ungarischer Leseverein gegründet, über dessen frühe Tätigkeit so gut wie nichts bekannt ist. Der Leseverein erhielt im Jahre 1872 den Namen Aranykör⁵⁵³ und bestritt am 10. Mai 1881 ein Gemeinschaftskonzert mit dem deutschen und dem rumänischen Gesangsverein. Über die Tätigkeit des Vereins weiß Crişan⁵⁵⁴ wenig zu berichten. Andere Arbeiten über die Tätigkeit des ungarischen Vereins fehlen bislang. So sind uns nur etwa drei Dutzend Aufführungen in der Zeit von 1884 bis 1914 bekannt, was allerdings nicht heißen muss, daß Aranykör nicht eventuell eine viel intensivere Tätigkeit aufzuweisen hatte, die noch erforscht werden müsste.

Verständlicherweise beschränkten sich die ungarischen Dilettanten darauf, ungarische Lustspiele und Dramen aufzuführen. Von den bekanntesten ungarischen Dramatikern sind bloß Károly Kisfaludy (am 25. März 1883 wurde sein Lustspiel „A vígjáték“ aufgeführt, als man für die Renovierung des Theatergebäudes sammelte) und Ferenc Molnár (am 3. Dezember 1911 wurde sein Stück „A doktor úr“ präsentiert) vertreten. Allerdings gehörten Werke der überaus populären Romanautoren Herczeg und Gardonyi zu den erfolgreichsten Inszenierungen der ungarischen Laiendarsteller in Orawitz. Von Herczeg wurde 1896 und 1908 das Stück „A dolovai nábob leánya“ aufgeführt, von Géza Gardonyi stand am 15. März 1910 das Stück „A bor“ im Programm. Von den gerne gespielten Unterhaltungsautoren des 19. Jahrhunderts wurden Berczik, Szépfaludy und Csiky Gergely öfters gespielt. Im Bereich der unterhaltsamen Lustspiele und Schwänke war man gerne bereit, französische oder deutsche Stücke in ungarischer Übersetzung darzubieten. Schon im August 1885 wurde Hugo Müllers „A váróteremben“ einstudiert, Karl Murays Operette „Husarenliebe“ stand in den Jahren 1900 und 1901 im Repertoire der Laiendarsteller. Goudenet, Brieux und Durieux wurden aus der Vielzahl französischer Salonstücke ausgewählt worden. Ein einziges Mal galt ein Abend des Aranykör einem großen ungarischen Lyriker: im März 1898 gedachten die ungarischen Einwohner Orawitzas der 1848er Revolution. Das Werk

⁵⁵³ Am 25. November 1897 feierte der Aranykör-Verein sein 25. Jubiläum und führte das Lustspiel von Csiky Gergely „A nagymama“ auf.

⁵⁵⁴ Vgl. CRIŞAN, Ion: wie Anm. 49, S. 89-95.

des dichtenden Revolutionärs Petőfi war bei diesem Anlass (50 Jahre seit der Revolution) besonders geeignet.

Schon bis 1899 waren die ungarischen Laienspieler in zweisprachigen Theaterabenden gemeinsam mit den Darstellern des Kasino- und Lesevereins aufgetreten. Am 14. Februar 1886 waren Szulyovszkys „Női diplomácia” zusammen mit von Hillerns „Die Augen der Liebe” dargestellt worden, am 11. Mai 1893 war Ábrányis „A légy-ott” zusammen mit den deutschen Schwänken von Elise Sieber („Rittmeisters Fränzchen”) und Moser und Mischs („Der sechste Sinn”) zu sehen gewesen. Nach 1899 wurde diese Zusammenarbeit und die Tradition zweisprachiger Theaterveranstaltungen fortgesetzt. Am 27. März 1910 wurde die ungarische Fassung von Hugo Müllers Lustspiel „A váróteremben” und Nestroys Posse „Die schlimmen Buben” in der Schule in der deutschen Originalfassung präsentiert, am 10. Dezember 1911 kam es zur Aufführung der Korolányi-Operette „Heinzelmännchen” und der ungarischen Fassung des Lustspiels von Mathéros „Pry Pál megházasodott”. Zwei Wochen später, am 25. Dezember 1911, standen Bercziks Komödie „A közügyek” und der deutsche Einakter „Rezept gegen Schwiegermütter” in einem gemeinsamen Abendprogramm.

Von 1900 bis 1914 wurde die Wirkung der ungarischsprachigen Dramatik verstärkt, weil - wie oben angemerkt - deutsche Vereine (Musikverein, Kasinoverein) außer deutschen Aufführungen auch ungarische Stücke und Operetten in ihr Programm aufnahmen. Der Musikverein präsentierte am 2. Juli 1910 eine ungarische Fassung von Taylors Einakter „Barátságból” und am 15. Juli 1911 Orbáks „Ki a nyertes?” Vom Kasino- und Leseverein wurde am 3. Dezember 1911 Molnárs „A doktor úr” in der ungarischen Originalversion einstudiert, und als am 26. Mai 1912 der Dilettanten-Klub aus Reschitza ein Gastspiel nach Orawitza unternahm, wurde das Lustspiel von Sándor Keleti „Vihar” dargeboten. Daß das 50jährige Jubiläum des deutschen Gesangvereins in Orawitza am 16. Dezember 1913 mit einer ungarischen (die Operette „A kiskadét” von Farkas) und deutschen Inszenierung (Beckers Melodram „Columbus”) gefeiert wurde, paßt zu den Gepflogenheiten der Zeit.

Die ungarischen Laiendarsteller übernahmen für ihre Aufführungen Stücke, die sie anlässlich der Gastspiele der ungarischen Berufsschauspieler gesehen hatten. Das früheste Beispiel in diesem Sinne ist die Aufführung von Bercziks „Az igmándi pap” am 27. Mai 1888. Das gleiche Stück hatte die Truppe von Direktor Gusztáv Hubay schon im Jahre 1882 in Orawitza aufgeführt. Die Vorliebe für die leichte Muse und für Operetten entspricht dem üblichen Repertoire von Laiendarstellern, die Lustspiele, Schwänke und Possen für leichter spielbar erachten. Ungarische Lokalautoren kamen in Orawitza nicht zum Zug, aber Emil Ábrányi schrieb anlässlich der Wiedereröffnung des renovierten Theatergebäudes einen Prolog „Hódító nyelv”, der zusammen mit Szépfaludys „A regény vége” aufgeführt wurde. Rumänische Dramatiker wurden von den ungarischen Vereinen nicht gespielt. Deutsche Dramatiker standen - allerdings auch durch das Zutun der deutschen Vereine - in ungarischer Übersetzung zur Verfügung. Hugo Müller, Max Dauthendey und Roderich Benedix wurden in Orawitza einstudiert. Weil die ungarischen Berufsschauspieler zahlreiche deutsche Dramatiker und Operettenkomponisten anboten, war dieser Teil einer Rezeption deutschen Theaters durch ungarische Laien- und Berufskünstler bis 1914 bemerkenswert.

In der Zwischenkriegszeit ist bislang eine einzige ungarischsprachige Aufführung durch Laiendarsteller bekannt: am 30. Juli 1933 wurde Andor Nyáris „A malac” in Orawitza auf die Bühne gebracht.

Ungarische Laienaufführungen 1884-1933

09.03.1884	Szépfoludy Ferenc: A regény vége (L'étoile)
.08.1885	Hugo Müller: A váróteremben
18.09.1885	Csepreghy Ferenc: A sárga csikó
.02.1886	Szulyovszky Ignác: Női diplomácia
16.05.1888	Berczik Árpád: Az igmándi kispap
21.05.1889	Berczik: Az igmándi kispap; Az anya
15.03.1890	A cigány
12.1893	Szépfoludy Ferenc: A regény vége
24.05.1896	Herczeg Ferenc: A dolovai nábob leánya
18.04.1897	Berczik Árpád: A közügyek
25.11.1897	Csiky Gergely: A nagymama
.03.1898	Petőfi Sándor: Abend
15.03.1898	Csiky Gergely: Czifra nyomorúság
15.03.1899	Csiky Gergely: Barátság
08.05.1899	Berczik Árpád: Az igmándi kispap
.01.1900	Muray Károly: Huszárszerelm
01.01.1901	Muray Károly: Huszárszerelm; Virágfakadás
07.03.1901	Goudenet: Valami hibája
15.03.1901	Ábrányi: Rákócy Ródosdón
23.12.1902	Szonaházy: Hófuvás
15.04.1904	Náni
15.03.1905	Az apósok
15.03.1907	E. Tóth: A falú rózsája
11.04.1908	Herczeg Ferenc: A dolovai nábob leánya
20.06.1908	E. Brieux: A bölcse
12.07.1908	Benedek Elek: Falun
15.03.1910	G. Gardonyi: A bor
02.07.1910	Taylor Tamás: Barátságból
15.03.1911	Muray Károly: Huszárszerelm
15.07.1911	Orbák Attila: Ki a nyertes?
03.12.1911	Molnár Ferenc: A doktor úr
15.03.1913	Fényes Samu: Csöpség
.03.1914	Ábrányi: Rákócy Rodostón
15.03. und	
25.03.1914	Durieux: Az ezred apja
31.05.1914	Martos F.; Huszka J.: Aranyvirág
30.07.1933	Nyáry Andor: A malac

d. Beziehungen zwischen den deutschen, rumänischen und ungarischen Vereinen

Diese Wechselbeziehungen sind verständlicherweise noch weniger erforscht als die Tätigkeit der jeweiligen Vereine. Es gab von Anfang an Gelegenheiten, bei denen rumänische und ungarische Darsteller an deutschen Aufführungen mitbeteiligt waren. Ebenso haben sich Deutsche und Rumänen in ungarischen Darbietungen sehen lassen. Ob dies Zufälle waren oder ob man eine Tradition dieses Austauschs festzustellen vermag, kann man im Augenblick nicht sagen.

Was erkennbar ist: die jeweiligen Vereine suchten sich ihre Modelle zunächst bei den jeweils gleichsprachigen Berufstheatern (Nestroy, Birch-Pfeiffer, Bauernfeld wurden zuerst von professionellen Ensembles in Orawitz aufgeführt, bevor die Laiendarsteller die gleichen Stücke wiederholten; die Stücke von Vasile Alecsandri wurden durch Gastspiele Bukarester Berufskünstler in Orawitz eingeführt, danach nahmen die Laienspieler sie in ihr Repertoire auf; Kisfaludy, Herczeg, Berczik waren Erfolgsstücke der in Orawitz gastierenden Berufsgruppen, bevor sie auch auf der Laienbühne dargestellt wurden).

Die deutschen Vereine spielten - allerdings selten - Werke ungarischer Dramatiker bzw. sie führten in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg ungarischsprachige Stücke auf. Rumänische Autoren wurden von den deutschen Vereinen nicht aufgeführt.

Ob es sich bei dem am 15. April 1877 aufgeführten Stück „Wie denken sie über Rumänien“ um ein Lustspiel handelt, dessen Manuskript auch die Ungarische Nationalbibliothek aufbewahrt, kann im Augenblick nicht festgestellt werden; dass man sich mit dem benachbarten Fürstentum beschäftigte, beweist diese Aufführung auf jeden Fall. Ähnliche Optionen findet man bei den ungarischen Vereinen. Sie führten selten deutsche Dramatiker auf (Dauthendey, Benedix), so gut wie nie rumänische. Die rumänischen Laiendarsteller führten keine ungarischen Dramatiker auf und übernahmen selten Stücke, die vorher von den deutschen Vereinen gespielt worden waren. Zu diesen Ausnahmen gehört der Schwank „Rezept gegen Schwiegermütter“, der vom Kasino- und Leseverein im August 1880, am 3. April 1899, ebenso am 25. Dezember 1901 aufgeführt worden war und den der rumänische Gesangverein im Jahre 1884 einstudiert hatte. Auch andere deutsche Dramatiker - J. Wenzel, Julius Rosen, August von Kotzebue (dessen Lustspiele deutsche und rumänische Vereine spielten) - waren beim rumänischen Publikum in Orawitz beliebt (Kotzebue hatte am Anfang des 19. Jahrhunderts zu den beliebtesten Dramatikern des rumänischen Theaters in der Moldau und Walachei gehört).

Nationalbewusstsein - durch die Repertoirewahl - bewiesen vor allem die rumänischen Vereine. Bei ihnen war die Autorenwahl (Alecsandri war am häufigsten vertreten, Aufführungen von Caragiale-Stücken wurden zum Ereignis, Persönlichkeiten wie Matei Millo, Iosif Vulcan gehörten zu den Pflichtprogrammen, und die rumänische Nationalgeschichte - u.a. lebende Bilder mit „Michael der Tapfere und das Roß“ - waren Teile eines Identitätsbezugs, der bekannte Autoren und wichtige nationale Themen einschloß. Die deutschen Vereine haben keinerlei Bühnenklassiker gewählt, die ungarischen nur wenige. Allein die Sprache - die deutsche bzw. ungarische Muttersprache - sollten eine Gruppen- und Identitätsbestimmung ermöglichen. Das Repertoire war dem Wirkungspotential angepasst: man wollte anspruchslöse Stücke, gehobene Unterhaltung und fand sie in den Lustspielen und Operetten, bei denen der Autorennamen keine besondere Rolle spielte. Dass man deshalb bei deutschen und ungarischen Vereinen keineswegs versuchte, repräsentative Stücke anderer Theaternationen einzuplanen, erscheint nur folgerichtig.

III. Formen und Möglichkeiten des Kulturdialogs in einem multiethnischen Gebiet

Es gibt verschiedene Modalitäten, um die ethnien- und sprachenübergreifenden Kulturbeziehungen zu erfassen und aufgrund der daraus resultierenden Feststellungen nach Möglichkeiten zu suchen, diesen Dialog anzuregen, zu aktivieren und auszubauen.

1. Praktizierte Mehrsprachigkeit:

Auf diese haben bisherige Überblicksdarstellungen immer wieder hingewiesen und aufgrund einiger, nicht sehr zahlreicher Beispiele geschlossen, dass diese Mehrsprachigkeit zum Alltag in Orawitza gehörte. Dabei gilt es zunächst, zwischen verschiedenen Formen der Mehrsprachigkeit zu unterscheiden:

a. Es gibt nach 1867 zweisprachige Theaterplakate.

Die Darbietungen, auf welche die Plakate aufmerksam machten, erfolgten in einer einzigen Sprache. Dies ist häufig die Situation von Minderheiteninstitutionen, die bei öffentlichen Anlässen die Staatssprache (in der Regel die des Mehrheitsvolkes) verwenden müssen. Im Banat waren dies nach dem österreichisch-ungarischen Ausgleich im Jahre 1867 die ungarische, nach 1918 die rumänische Sprache.

Zweisprachige Plakate - einsprachige Aufführungen

06.11.1913	50 éves jubileum; 50 jähriges Jubiläum; Iubileu de 50 ani;
11.07.1914	Meghivó; Einladung Belly G.; Henrion, P.: Hohe Gäste
07.11.1915	Kabaré előadás; Kabaret Vorstellung Molnár Ferenc: A drágaság
26.08.1918	Ifjúsági előadás; Jugend-Vorstellung Poldini: Aschenbrödel
26.08.1917	Meghivó; Einladung Humperdinck: Hänsel und Gretel
01.08.1918	Meghivó; Einladung (Musik- und Gesangverein) Korolányi, E.: Heinzelmännchen
22.02 und 23.2.1920	Musik- und Gesangverein. Zweierlei Tuch. Pânză de două feluri, Komische Operette (Gastspiel Ida Günther).
26.06.1920	Hauptmann, Gerhart: Clopotul cufundat. Dramă fabuloasă nemțească Die versunkene Glocke. Deutsches Märchenspiel (Gastspiel Ida Günther).
27.06.1920	Nestroy, Johann: Desfrânatul; Lumpazivagabundus (Gastspiel Ida Günther).
29.06.1920	Costa, Carlos: Frate Martin; Bruder Martin (Gastspiel Ida Günther).
02.07.1920	Sloboda, Karl: La masa de ceai; Am Teetisch (Gastspiel Krasznay).
19.08.1920	Bakonyi; Szirmay: Crăiasa ciardașului; Csárdás Királynő (Gastspiel Krasznay).
20.08.1920	Sydney, Garick: Târgul amorului; A szerelem vására (Gastspiel Krasznay).
21.08.1920	Szirmay Albert: Conteale Rinaldo; Gróf Rinaldo (Gastspiel Krasznay).
23.08.1920	Schubert: Casa cu trei fete; Három a kislány

24.08.1920	(Gastspiel Krasznay). Bakonyi; Kálmán: Baronița Lili; Lili bárónő
02.09.1920	(Gastspiel Krasznay). Karoline Lendvay în rolul principal; Karoline Lendvay a címszerepben Bródy Sándor: Lion Lea
26.12.1920	(Musik- und Gesangverein). Producțiune pentru copii; Kinder-Vorstellung
09.01.1921	(Musik- und Gesangverein). Fata cu talent; Das Mädel mit Talent
12.01.1921	(Musik- und Gesangverein). Roth, Alois: Ein Mädchen mit Talent; O fată cu talent
24.03.1921	(Gastspiel Ida Günther). Ziehrer: Vagabonzii; Die Landstreicher
27.03.1921	(Gastspiel Ida Günther). Kálmán: Primaș țiganilor; Zigeunerprimas
28.03.1921	(Gastspiel Ida Günther). Jarno: Fetița silvicultorului; Die Förster-Christl
29.03.1921	(Gastspiel Ida Günther). Lengyel; Biró: Zarina; Die Zarin
30.03.1921	(Gastspiel Ida Günther). Suppé: Galatea cea Frumoasă; Die schöne Galathé
19.08.1920	Bakony; Szirmay: Crăiasa ciardașului; Csárdás Királynő Direktor Ernst Krasznay
20.08.1920	Sydney Garick: Târgul amorului; A szerelem vásara. Direktor Ernst Krasznay
21.08.1920	Szirmay Albert: Conte Rinaldo; Gróf Rinaldo. Direktor Ernst Krasznay
23.08.1920	Schubert: Casa cu trei fete; Három a kislány
24.08.1920	Bakony; Kálmán: Baronița Lili; Lili bárónő. Direktor Ernst Krasznay
31.08.1920	Stein; Leo; Gysber, Eduard: Ori ea, ori nici una; Vagy ő, vagy senki. Direktor Krasznay
04.09.1920	Lehár: Ciocârlia; Pacsirta. Direktor Krasznay
25.12.1921	Telegrama; Telegramm. Kinder-Vorstellung. Reprezentanță pentru copii. Verwandte; Das schönste Geschenk; Magda als großes Mädchen

b. Zwei- oder mehrsprachigen Plakate für zwei- oder mehrsprachige Darbietungen. Mehrsprachige Theateraufführungen

Deutsch-ungarische Plakate und Aufführungen

25.03.1883	Kisfaludy Károly: A vígjáték Feldmann, Leopold: Der Sohn auf Reisen
22.04.1883	Bühnenrenovierung. Varga János: A véletlen; Birch-Pfeiffer: Rosa und Röschen
09.03.1884	Mürger Henry: A regény vége; Held, L.: Die Näherin

- 09.08.1885 (Frauenverein).
Dornröschen; Ábrányi Emil: A váróteremben
- 14.02.1886 Szulyovszky Ignác: Női diplomácia;
v. Hillern, Wilhelmine: Die Augen der Liebe
Ábrányi: A légyott; Copée, F.: Der Strike der Schmiede; Sieber,
Elise: Rittmeisters Fränzchen; Moser, G.: Der sechste Sinn
- 27.03.1910 Müller, Hugo: A váróteremben; Nestroy:
Die schlimmen Buben in der Schule
- 10.12.1911 Korolányi E.: Heinzelmannchen; Mathéros, K.:
Pry Pál megházasodott
- 25.12.1911 Berczik Árpád: A közügyek; Rezept gegen Schwiegermütter
- 07.04.1912 Benedix: A nő-gyölölő; Moser; Misch: Der sechste Sinn
- 30.04.1912 Dauthendey, Max: Kacagni - meghalni; v. Trockenau:
Ich heirate meine Tochter
- 08.07.1916 Ifjúsági előadás; Jugend-Vorstellung. Dienzl:
Két baba historiája; Poldini: Dornröschen

Deutsch-rumänische Plakate und Aufführungen

- 18.12.1921 Producție filantropică; Wohltätigkeitsvorstellung.
Lipovan; Popovici: Dragoste copilarească
Blumenthal, Oskar: Paulas Geheimnis

Dreisprachige Plakate und Aufführungen

Am 10. Mai 1881 ist ein gemeinsamer Chorabend der drei Gesangsvereine bezeugt, die in ungarischer, rumänischer, deutscher Sprache ihr Programm darboten.

- 2.12.1893 Szépfaludy Ferenc: A regény vége, Lustspiel;
Dima, Gheorghe: Mama lui Ștefan cel Mare, Ballade für
Chor und Orchester;
Tannenhof, Karl: Die Frau Kaffeesiederin, Lustspiel
- 13.01.1907 Az idegesek
Cânteci naționale române
Die Nürnberger Puppe
- 30.04.1912 Dilettanten-Club; Concordia
Dauthendey: Kacagni - meghalni
Cânteci naționale române
Ich heirate meine Tochter;
50 éves jubileum; 50 jährige Jubiläum;
16.11.1913 Iubileul de 50 de ani (Gesangsverein Orawitza)
- 16.11.1914 Becker: Columbus, Melodram
Farkas: A kis kadét, Operette
Rumänische Gedichte
- 19.05.1918 Meghivó; Einladung; Invitare (Musik und Gesangsverein).
Lux, B.: Banul mărăcine
Strauß, Johann: Zigeunerbaron (Fragmente)
Kélér Béla: Magyar vígjáték Sürgöny;
Telegramm; Telegrama. Háborus-délután;
Kriegs-Nachmittag
Dup'amnează de război (Musik- und Gesangsverein);

c. Der Sprachgebrauch in den Satzungen der Vereine

Die Satzungen des Kasinovereins (1875 nannte er sich „Kasino für ziviles Lesen Oravița“) waren im Jahre 1875 in ungarischer und deutscher Sprache verfasst; eine rumänische Übersetzung liegt vor.⁵⁵⁵

Die Sprache der Protokolle und der Anträge auf Aufnahme in den Verein waren bis 1918 in ungarischer und deutscher Sprache abgefasst. 1927 konnten Anträge in deutscher, ungarischer und rumänischer Sprache gestellt werden, obwohl schon im Jahre 1925 von den 73 Mitgliedern des Vereins die meisten Deutsche und Rumänen waren (im Vorstand gab es damals 7 Deutsche und 3 Rumänen).⁵⁵⁶ Im Jahre 1926 waren die Satzungen der Theater-, Kasino- und Lesevereins in deutscher und rumänischer Sprache ausgefertigt worden. 1934 sind die Protokolle ausschließlich in rumänischer Sprache redigiert worden. 1935 traten zahlreiche Deutsche aus dem Verein aus. 1942 hält eine Mitteilung an den Präfekten fest: „În era românească, membrii Asociației ajungînd în majoritate zdrobitoare romîni, Teatrul a devenit centrul tuturor mișcărilor sociale, naționale și culturale“.⁵⁵⁷

d. Gemeinsame Theaterarbeit

Bei den Berufskünstlern ist die Zweisprachigkeit einer Agatha Bärzescu die Ausnahme, aber bei den Vereinen haben oft die gleichen Schauspieler in deutschen, rumänischen und ungarischen Aufführungen mitgewirkt.

Zu untersuchen wäre:

- Der Austausch von Schauspielern zwischen den verschiedenen ungarischen, rumänischen, deutschen Truppen;
- Der Anteil des multiethnischen Publikums an den Aufführungen;
- Die Rolle der Theaterkritik in den verschiedensprachigen Medien.

Schauspieler austausch

Ob, wann und in welchem Ausmaß deutsche Laiendarsteller an den Aufführungen ungarischer oder rumänischer Vereine beteiligt waren, ob und wie Rumänen bei ungarischen und deutschen Aufführungen mitwirkten, schließlich ob und wie Ungarn und Juden an deutschen und rumänischen Aufführungen beteiligt waren, kann nur aufgrund der Plakatsammlungen und der Archive in Temeswar, Budapest und Novi Sad untersucht werden. Eine solche Untersuchung ist bisher nicht durchgeführt worden. Sie würde eine aktive Mitbeteiligung der einen an der Tätigkeit der anderen und damit einen tatsächlichen Kulturdialog dokumentieren.

Das Publikum

Wenig bekannt ist über die Teilnahme des multiethnischen Publikums an den einzelnen Aufführungen. Bei der geringen Bevölkerungszahl - zur Zeit des Theaterbaus waren es knapp 3.000 Einwohner - kann man, ohne dies belegen zu können, annehmen, dass die Einwohner Orawitzas gleichermaßen deutsche, ungarische und rumänische Vorstellungen besuchten. Aber vorläufig weiß man weder, welche soziale Schichten wann und wie häufig an den Aufführungen teilnahmen, noch ob die Beamten und Militärs tatsächlich mehrsprachig waren. Dass nach 1918 oft Dreisprachigkeit bei einem Teil der Stadtbewohner vorhanden war, hängt damit zusammen, dass in der Zeit der ungarischen

⁵⁵⁵ Vgl. Staatsarchiv Karansebesch, Fonds Nr. 47, Inv. Nr. 90 ("Asociația de teatru, casino și cetire din Oravița").

⁵⁵⁶ Siehe Staatsarchiv Karansebesch, ebenda., 84/1924.

⁵⁵⁷ Vgl. Antrag vom 2. Juli 1942 an den Präfekten. In: Staatsarchiv Karansebesch, a.a.O., 103/1942.

Regierung die Rumänen und Deutschen die ungarische Sprache erlernten. Nach dem Anschluss des östlichen Teils des Banats an Rumänien, war davon auszugehen, daß die Deutschen, die ihre Muttersprache und Ungarisch beherrschten, sich - nachdem sie das Rumänische erlernt hatten - dreisprachig waren. Die Rumänen, deren höhere Bildung oft in Wien erworben war, beherrschten ihrerseits nach 1918 ebenfalls drei Sprachen. Ob es sich dabei nur um die Bildungselite handelte oder nicht, ist bisher nicht erforscht worden. Dass der Zustand der Dreisprachigkeit - vor allem bei der numerisch schwachen ungarischen Stadtbevölkerung in Orawitz - nicht von Dauer sein konnte, muss hervorgehoben werden.

Dass man Theaterplakate mehrsprachig druckte, zeigt, dass man alle potentiellen verschiedensprachigen Zuschauer ansprechen wollte. Für die Aufführungen selbst war es nicht unerlässlich, die Stücke in mehreren Sprachen aufzuführen. Wenn beim Publikum Mehrsprachigkeit vorhanden war, konnte es jede - einsprachige - Vorstellung mitverfolgen. In manchen Fällen war die Zweisprachigkeit der Plakate nicht mehr und nicht weniger als eine Forderung der jeweiligen Regierung, dass die Minderheitensprache nur gemeinsam mit einem gleichlautenden Text in der Staatssprache verwendet werden muss. So teilten sich deutsche und rumänische Aufführungen vor 1918 die Aufschrift mit einem ungarischen Werbetext. Ebenso mussten nach 1918 ungarische und deutsche Aufführungen auch mit einem rumänischen Begleittext versehen sein. Wenn diese Zweisprachentitel überhaupt etwas anzeigten, dann ist es eine mutmasste Zweisprachigkeit der Minderheiten.

Die Theaterkritik

Dass sich die Kritik auf eine Zweisprachigkeit berufen kann, ist nur für einen Beispielfall aktenkundig: der rumänische Journalist und Lokalhistoriker Simeon Samson Moldovan schrieb in rumänischer und in deutscher Sprache und ist der Chronist des Theaters aus Orawitz, der allen Nachfolgern die Informationen geliefert hat, die sie dankbar wiederholten. Die deutschen Zeitungen („Berggeist“, „Orawiczaer Zeitung“) haben sowohl die deutschsprachigen als auch die ungarischen und rumänischen Theateraufführungen präsentiert. Allerdings gibt es für die ungarischen und rumänischen Aufführungen oft nur kurze Nachrichten, was aber - zeitweise - auch bei deutschen Gastspielen oder Aufführungen geschah.

2. Die Zweisprachigkeit als Dauerzustand oder als Zwischenstadium

In der Sprachwissenschaft gibt es in den letzten Jahrzehnten zahlreiche Untersuchungen zur Zwei- und Mehrsprachigkeit. Dass diese kein Dauerzustand sein muss, wie dies für das Banat und demnach auch für Orawitz postuliert wird, scheint festzustehen. Oft handelt es sich bei Zweisprachigkeit um eine Etappe der Sprachassimilierung. Es ist auch kein Wunder, dass die zweisprachigen Plakate und Theateraufführungen - auch in Orawitz - fast ausschließlich in Zeiten anzutreffen sind, wo ein Assimilationsdruck ausgeübt wurde. Dies galt für die letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, als nach dem Ausgleich des Jahres 1867 im Königreich Ungarn alle Weichen auf eine gesamtstaatliche Einsprachigkeit gestellt wurden. Neben den verschiedenen Sprachen der einzelnen ethnischen Gruppen wurde die ungarische Nationalsprache als Pflichtsprache eingeführt. Daß diese Zwangsmaßnahme das Nationalbewußtsein der Minderheiten stärken konnte, haben im Banat die Rumänen und Serben bewiesen. Die deutsche Minderheit in den Städten hat - auch in Orawitz - dazu geneigt, das Ungarische auch anstelle der eigenen Muttersprache einzuführen. Die recht zahlreichen ungarischen Theateraufführungen der deutschen Vereine von 1900 bis 1914 sind dafür ein Indiz. Der Übergang von der deutschen Muttersprache zum Ungarischen

wurde auch dadurch erleichtert, dass bei der Repertoirewahl oft deutsche Dramatiker oder Komponisten berücksichtigt wurden.

Nach 1918, als der junge Vielvölkerstaat Großrumänien, der sich selbst als Nationalstaat betrachtete, Maßnahmen ergriff, die eine Einsprachigkeit anstrebten, kam es zu weiteren zweisprachigen Plakaten und Aufführungen. Wie bescheiden die Rumänischkenntnisse der deutschen Schauspieler waren, lassen die Plakate der Gastspieltruppen (Ida Günther, Krasznay) erkennen. Deutsch-rumänische Theateraufführungen gab es - wie unserer Aufstellung zu entnehmen ist - recht selten, nach 1945, als sich Rumänien als Nationalstaat bestätigt und gefestigt wähnte, verschwanden zwei- und mehrsprachige Plakate und Aufführungen.

Die dreisprachigen Aufführungen sind am seltensten gewesen. Dass sie Eigenheiten eines Vielvölkergebietes sind, ist nicht anzuzweifeln. Dass es sich bei diesen Aufführungen meist um eine kulturpolitische Kundgebung handelt, kann man schwer bestreiten. 1893, nachdem das Theatergebäude in Orawitza renoviert worden war, ist der erste Theaterabend mit je einem Beispiel aus der ungarischen, rumänischen und deutschen Dramatik ausgestattet worden. Nachdem der Ostteil des Banats Rumänien angeschlossen worden war, gab es drei dreisprachige Aufführungen. Sie sollten den guten Willen der Staatsführung bekunden, allen Ethnien Aufmerksamkeit zu schenken. Diese Kundgebungen müssen nicht überbewertet werden: auch im Stadttheater in Temeswar waren nach dem Wiederaufbau des brandgeschädigten Fellner-Theaters ungarische und deutsche Truppen in kurzer Abfolge aufgetreten. Kurze Zeit später wurde den deutschen Theatertruppen die städtische Subvention gestrichen und nach 1899 konnte kein deutsches Theater im Stadttheater auftreten.

Einsprachige Aufführungen in dem pluriethnischen Gebiet sind keineswegs, wie immer angenommen wird, ein Indiz für eine Behinderung der einen oder anderen Sprache. Sie können - wenn man dies aus der Publikumsbeteiligung und -reaktion schließen kann - durchaus dafür sprechen, dass sich die Mehrsprachensprecher auch an Aufführungen beteiligten, die nicht in ihrer Muttersprache präsentiert wurden. Eine solche Situation vorausgesetzt, kann man annehmen, dass dann ein relativ homogenes nationalliterarisches Schauspielangebot (d.h. die Rumänen stellen quasi-ausschließlich rumänische Autoren dar, die Ungarn ungarische, die Deutschen deutsche) dazu führen kann, dass sich als Summe ein vielsprachiges und multinationales Kulturbewusstsein herausbildet und dass dabei die einzelsprachige Aufführung als Ergänzung der anderen einzelsprachigen Aufführungen in Frage kommt. Diese Annahme kann am Beispiel Orawitza mit Hilfe der bisher bekannten Fakten nicht belegt werden.

Was bisher erkennbar ist, betrifft verschiedene Entwicklungsetappen: bis 1848 hat es in Orawitza eine deutsch-rumänische Zweisprachigkeit oder das Nebeneinander von Deutsch und Rumänisch gegeben. Nach 1867 wurde diese Zweisprachigkeit zu einem ungarisch-deutschen oder ungarisch-rumänischen Mit- oder Nebeneinander umgepolt. Wie häufig Dreisprachigkeit auftrat, wie oft die Zweisprachigkeit zur Assimilation von Teilen der deutschen oder rumänischen Bevölkerungsgruppe geführt hat, ist noch nicht erforscht. Nach 1918 und bis 1944 gibt es Spuren einer Koexistenz von Rumänisch und Ungarisch oder Deutsch, ebenso Ansätze zu einer Dreisprachigkeit, zu der keine näheren Untersuchungen vorliegen. Nach 1945 gab es in Orawitza eine Mit- und Nebeneinander von Rumänisch und Deutsch; das Ungarische ist fast ganz verdrängt worden. Das Deutsche ist - auch durch die Aussiedlung zurückgedrängt und zum großen Teil ebenfalls verdrängt worden.

Das Theater selbst widerspiegelt diese Entwicklung, ist jedoch nur ein Teil der sprachlichen Koexistenz und ein Ansatz zur Toleranz, die für Vielsprachengebiete eine - nicht immer eingelöste - Forderung ist. Im Theatergebäude selbst gab es außer den

Theateraufführungen auch anderen Formen des geselligen Beisammenseins, die häufiger als dies durch Berufstheater und Vereinsaufführungen geschah, die Mehrsprachigkeit förderten oder belegten. Es handelt sich um Vereinsabende, die musikalische, deklamatorische und zum Teil auch szenische Darstellungen umfassten. Bei Sim. Sam. Moldovan, der recht viele diese Veranstaltungen im Anhang seiner Theatergeschichte festgehalten hat, sind diese unter dem Stichwort Konzerte anzutreffen. Diese Vereinsabende verbanden Orawitza mit anderen Banater Ortschaften. Einen zeitweilig regen Austausch gab es zwischen dem deutschen Gesangverein Orawitza und dem Philharmonischen Verein Temeswar. So war der Temeswarer Verein am 18. Mai 1873 in Orawitza, wo in zehn Programmpunkten ausschließlich deutsche Lieder und Gedichte dargeboten wurden; auch am 5. Dezember 1897 traten die beiden Gesangvereine aus Orawitza und Temeswar gemeinsam auf: im Programm standen deutsche und ungarische Texte und Melodien.

Am 8. Juni 1884 gab es ein Promenadenkonzert, bei dem deutsche, ungarische und rumänische Lieder und Tänze dargeboten wurden. Ein „Raucherklub“ stellte am 15. März 1892 deutsche und rumänische Melodien vor; gleichzeitig wurden deutsche Verse deklamiert. Einheimische Komponisten und Autoren wurden bei der Programmgestaltung berücksichtigt. Bei dem Konzert der Geschwister Röder aus Wien (am 5. Juni 1892) konnte der Dilettanten-Verein auch einen Csárdás von Jenő Hubay präsentieren. Hubay, ein damals berühmter Geiger und Komponist, stammte aus dem Banat. Am 16. Dezember 1893 wurde bei einem Vereinsabend des deutschen Gesangvereins auch Lenas „Ahasver“ von Josef Hedbawny rezitiert; Nikolaus Lenau galt den Banatern als Landsmann, weil er in Csátád (seit 1924: Lenauheim) geboren wurde. Bei der gleichen Veranstaltung konnte man Brahms „Ungarische Tänze“ hören, die stellvertretend für die ungarischen Musikformen verwendet wurden. Bei der Veranstaltung, welche der Gesangverein am 21. September 1896 dem katholischen Bischof Dessewffy widmete, waren deutsche und ungarische Kompositionen und Verse zu vernehmen. Der gleiche Gesangverein war am 20. und 21. August 1897 mit deutschen, ungarischen und rumänischen Programmnummern auf ethnienübergreifende Wirkung bedacht. Am 25. und 26. Dezember 1899 war der Gesangverein mit ungarischen Chorliedern und deutschen Liedern, Gedichten und der Komödie „Sein Freund Babolin“ aktiv.

Auch die einzelnen Theateraufführungen konnten von Tanzveranstaltungen, Chorliedern oder Gedichtrezitationen begleitet werden, was an das Publikum ein hohes Maß an Konzentration und Auffassungsvermögen stellte. Es ist allerdings bis heute nicht untersucht, wie eine solche Kultur- und Sprachvermittlung auf eine multinationales Publikum einwirkten. Daß es diese Veranstaltungen gab, dass es auch die oben erwähnten Formen von Mehrsprachigkeit gab, ist zweifellos auch eine mögliche Form eines ethnienübergreifenden Dialogs.

Es darf nicht übersehen werden, dass diese Mehrsprachigkeit und die dabei mutmaßte Toleranz nur für eine begrenzte Zeit nachgewiesen werden kann. Von 1880 bis 1925 findet man die bislang bekannten Beispiele. Vorher und danach gibt es die explizite Mehrsprachigkeit nicht mehr. Ob dies bedeuten kann oder muss, dass die Toleranz abnahm, das Wissen um die Kultur des und der anderen geringer wurde, ist nicht zu sagen. Es ist möglich, dass ein Dialog, der mehrere Kulturen miteinbezieht, auch in einer einzigen Sprache, die dann Muttersprache des einen und Fremdsprache (oder Zweitsprache) für den anderen ist, stattfindet oder stattgefunden hat. Was noch zu tun bleibt: der Stellenwert der offensichtlichen oder der passiven Mehrsprachigkeit in Orawitza ist zu untersuchen. Ebenso die konkreten Auswirkungen des Neben- oder Miteinanders von geselligen Veranstaltungen, zu denen auch die Theateraufführungen gehören. Wieviel das deutsche Theater, die

deutsche Sprache und Kultur bewirkt hat, wäre dann darstellbar. Vorläufig sind uns nur einige Daten dazu bekannt. Sie sind in die bisherige Darstellung eingebaut worden.

Theater in Orawitza (Auswahlbibliographie)

- A.E.: Concertul corului C.F.R. din Oravița (Chorkonzert der Eisenbahner in Orawitza). In: Zorile Banatului, 2 (1939), Nr. 1, S. 4.
- Andreescu, Margareta: Turneele lui Zaharia Bârsan în Transilvania 1906-1913 (Die Gastspiele Bârsan in Transylvanien 1906-1913). In: Studii și cercetări de istoria artei-Teatru muz. cinem. 15 (1968), Nr. 2, S. 137-144.
- Apelul Asociației de teatru, casinou și citire din Oravița (Apell des Theater-, Kasino- und Lesevereins Orawitza). In: Curentul nou, 18. Jg., Nr. 657, 31.3.1946, S. 2.
- Ardeleanu, Petre; Șora, Gheorghe: Momente din activitatea culturală a teatrului din Oravița (Momente aus der Kulturtätigkeit des Theaters von Orawitza). In: Tradiție și contemporaneitate. Muzeul pentru cultură și artă al județului Caraș-Severin. Reșița 1969, S. 51-62.
- Bucuresciu, Traian: Teatrul din Oravița, un vechi așezământ cultural. In: Apărarea patriei, 14 (1958), Nr. 3 (5.1.), S. 1, 3.
- Buteanu, Aurel: Teatrul românesc în Ardeal și Banat (Rumänisches Theater in Siebenbürgen und im Banat). Timișoara 1945.
- Călin, Petru: Teatru și cultură la Oravița (Theater und Kultur in Orawitza (Reșița) 1987, 12 S.
- Casina Română: Teatrul la Oravița (Rumänisches Kasino: Das Theater in Orawitza). In: Drapelul, 6 (1906), Nr. 127.
- Ceva despre producțiunea teatrală ce s-a ținut eri din partea reuniunei rom. de cântări și musică din Oravița Montană (Etwas über die Theateraufführung die gestern vom Musik- und Gesangverein in Montan Orawitza veranstaltet wurde). In: Dreptatea, 4 (1897), Nr. 46.
- Concert și reprezentație teatrală la Oravița -Română. In: Familia, 38 (1902), Nr. 31.
- Concert și teatru (Oravița Română (Konzert und Theater in Rumänisch Orawitza). In: Dreptatea, 4 (1897), Nr. 26.
- Concert și teatru în Oravița (Konzert und Theater in Orawitza). In: Dreptatea, 4 (1897), Nr. 151.
- Concert și teatru (Konzert und Theater). In: Dreptatea, 4 (1897), Nr. 152.
- Concert și teatru în Oravița Română (Konzert und Theater in Orawitza). In: Familia, 38 (1902), Nr. 7.
- Concert și teatru în Oravița (Konzert und Theater in Orawitza). In: Drapelul, 3 (1903), Nr. 4.
- Concert și teatru la Oravița-Română (Konzert und Theater in Rumänisch Orawitza). In: Drapelul, 3 (1903), Nr. 82.
- Concert și teatru la Oravița-Română (Konzert und Theater in Rumänisch-Orawitza). In: Drapelul, 4 (1904), Nr. 9.
- Concert și teatru în Oravița Română (Konzert und Theater in Rumänisch Orawitza). In: Drapelul, 6 (1906), Nr. 78.
- Concertul românilor greco-orientali din Oravița Română ținut în 20 Iulie (Das Konzert der griechisch-katholischen Rumänen vom 20. Juli). In: Drapelul, 3 (1903), Nr. 86.
- Correspondență (Korrespondenz), Oravița, 23 Febrariu (Millo, Alexi). In: Dreptatea, 4 (1897), Nr. 36.
- Crișan, Ion: Teatrul din Oravița (1817-1967) (Das Theater in Orawitza, 1817-1967). Reșița (Comitetul pentru cultură și artă al județului Caraș-Severin) 1968, 240 S.

- Deleanu, Mihai: Carnavalul de la Oravița oglindit în opera lui tata Oancea (Der Karneval in Orawitz dargestellt im Werk von Vater Oancea). In: *Tradiție și contemporaneitate. Muzeul pentru cultura și artă al județului Caraș-Severin. Reșița 1969*, S. 63-70.
- Dima, Simion: Două zile de concurs, la Lugoj (Zwei Wettbewerbstage in Lugosch). In: *Drapelul roșu*, Jg. 12, Nr. 3344, 20.9.1955, S. 3.
- Dr. I. R.: Corespondență (Korrespondenz). In: *Dreptatea*, 4 (1897), Nr. 162.
- Drimba, Lucian: Al doilea turneu al lui Mihail Pascaly în Transilvania (1871). In: *Cercetări de limba și literatură*, Oradea 1968, Nr. 1, S. 31-41.
- Fassel, Horst: Die „verlorenen“ Söhne und Töchter. Deutsche Schauspieler aus dem Banat auf europäischen Bühnen. In: *Beiträge zur deutschen Kultur*, 5 (1988), Nr. 2, S. 24-32.
- Florea, Mihai: *Scurtă istorie a teatrului românesc*. Bukarest: Meridiane 1970.
- Gállfy, Gyula; Jivcovic, Ioan: Drei Sprachen - ein Haus. 150 Jahre Orawitzäer Theater. In: *NW*, Jg. 19, Nr. 5799, 26.12.1967, S. 2.
- Invitare la producțiunea (Oravița Română), In: *Dreptatea*, 3 (1896), Nr. 281.
- Iovănescu, Iosif: Eminescu la Oravița. In: *Flamura*. I (1968), Nr. 1.
- Jales, Constantin: 121 ani de la înființarea celui mai vechi teatru bănățean. In: *România de vest*, Jg. 1, Nr. 128, 7.10.1938, S. 1.
- Kuban Endre: Magyarország legrégibb közsínháza. In: *Művészeti Almanach*. Budapest 1919.
- Martin, J.: Auch ein Gebäude kann verpflichten. In: *VK*, 19 (1967), Nr. 6, S. 28.
- Massoff, Ioan: Adunările generale ale Societății pentru fond de teatru la Oravița. In: *Tradiție și contemporaneitate. Muzeul de cultură și artă al județului Caraș-Severin. Reșița 1969*, S. 71-76.
- Maurus, Hartwig: Das Theater in Orawitz (1817-1947). In: *Banatica*, 9 (1992), Nr. 4, S. 19-32.
- Metea, Octavian: G. A. Petculescu, pionier al teatrului românesc din Banat. In: *Scrisul bănățean*, 10 (1959), Nr. 2, S. 71-73.
- Miclea: Corespondență (Korrespondenz). In: *Dreptatea*, 4 (1897), Nr. 166.
- Milleker, Felix: Geschichte des deutschen Theaters im Banat. Wrschatz 1937, S. 9-10.
- Moldovan, Sim. Sam.: Județul Caraș și orașul Oravița. Scurtă monografie istorică (Der Kreis Karasch und die Stadt Orawitz. Kurze historische Monographie). Oravița: Kaden 1933, 49 S.
- Moldovan, Sim. Sam.: Oravița de altădată și teatrul cel mai vechi din România (Orawitz von anno dazumal und das älteste Theater Rumäniens). Oravița 1938.
- Moldovan, Sim. Sam.: Skizzen zur Dramatisierung der Theatergründung von Oravița im Jahre 1816. In: *Orawitzäer Wochenblatt* 5. und 12.4.1936 (auch als SD).
- Moldovan, Sim. Sam.: Mihai Pascaly cu trupa sa în teatrul cel mai vechi (M.P. und seine Theatertruppe im ältesten Theater). Timișoara 1963 (Mss.), 19 S.
- Molin, R. S.: 110 ani de la ridicarea teatrului din Oravița (110 Jahre seit dem Bau des Theaters von Orawitz). In: *Banatul*, 3 (1927), Nr. 6-10, S. 28-32; 29-30.
- Munteanu, Alecu: Artiștii amatori în turneu (Laienschauspieler auf Tournee). In: *Drapelul roșu*, 18. Jg., Nr. 6377, 15.4.1962, S. 1.
- Nicu: Orăvițenii la Hunedoara (Die Orawitzäer in Hunedoara). In: *Drapelul*, Jg. 1, 9.10.1901, S. 2.
- Oravicabanya (Bad Orawitz). In: Németh, Antal: *Színészeti Lexikon (Theaterlexikon)*. Budapest 1930, S. 641.
- Pascu, Eleonora: Theatertradition im Banat am Beispiel Orawitz. In: *Banat-JA-Extrablatt*. Bonn Heft 1993/94, S. 54-58.
- Petrică, Petru: Teatrul din Oravița (Das Theater in Orawitz). In: *Vestul*, 8 (1937), Nr. 1909.

- Polgár, István: Oravicai színeszet (Das Theater von Orawitz). In: Schöpflin, Aladar (Hrsg.): Színművészeti Lexikon. Budapest o.J., Bd. III, S. 407-408.
- Potoceanu, Constantin: Despre cel mai vechi teatru din țară (Über das älteste Theater des Landes). In: Colț de țară. Timișoara, Jg. 2, 30.1.1938, S. 3.
- Reprezentare teatrală la Oravița (Bârsan). In: Drapelul, 6 (1906), Nr. 126.
- Serbarea de la Oravița. In: Tribuna, Jg. 12, Nr. 181, 28.8.1908, S. 1-2.
- Statuten des Oravitzaer Bürger-Casino- und Lese-Vereines. Weißkirchen: Wunder 1869, 12 S.
- Statuten des „Oraviczaer Musik- und Gesangvereines”. Oravicza: Weisz 1911, 15 S.
- Stengl, Peter: Așa a fost zidit teatrul din Oravița. Istorie și istorioare în jurul unui giuvaier cultural din Banatul de Sud (So wurde das Theater von Orawitza erbaut. Geschichten und Geschichtchen über ein kulturelles Schmuckstück im Südbanat). Übersetzung ins Rumänische von Ioan Crețiu (Typoskript). (Orawitz) o.J., 6 S.
- Stolojan, Virgil: Carnet (Merkbüchlein). In: Drapelul roșu, Jg. 12, Nr. 3260, 12.6.1955, S. 2.
- Stolojan, Virgil: Din activitatea micilor actori orăvițeni (Aus der Tätigkeit der kleinen Schauspieler aus Orawitz). In: Drapelul roșu, 16. Jg., Nr. 4542, 1959.
- Șora, Gheorghe; Mureșanu, Ioan: Teatrul din Oravița (1817-1967) (Das Theater von Orawitz, 1817-1967). In: Tribuna, 11 (1967), Nr. 28 (13.7.), S. 1, 7.
- Ders.: Un monument al istoriei noastre culturale: Teatrul din Oravița (Ein Monument unserer Kulturgeschichte: Das Theater von Orawitz). In: Drapelul roșu, Jg. 24, Nr. 7016, 1967.
- Șora, Gheorghe: George Enescu la Oravița. In: Orizont, 15 (1964), Nr. 11, S. 79.
- Șora, Gheorghe: „Înălțătoare aducere aminte” (1868-1968. Centenarul turneului Pascaly la Oravița) (Eine stimmungsvolle Erinnerung: 1868-1968: Hundert Jahre seit dem Gastspiel Pascaly in Orawitz). In: Flamura, I (1968), Nr. 29.
- Șora, Gheorghe: Arta lui Pascaly pe scena teatrului orăvițean. In: Orizont, 29 (1978), Nr. 36 (7.9.), S. 3.
- Todor, Avram P.: Teatrul din Oravița (Das Theater in Orawitz). In: Ders.: Confluente literare româno-maghiare (Ungarisch-rumänische Übereinstimmungen in der Literatur). Bucuresti (Kriterion) 1983, S. 221-222.
- Ultimele pregătiri pentru concurs (Letzte Vorbereitungen für den Wettbewerb). In: Drapelul roșu, Jg. 12, Nr. 3337, 11.9.1955, S. 2.
- Vărădeanu, Vasile: Teatrul din Oravița (Das Theater in Orawitz). In: Anuarul liceului de băieți „General Dragalina” din Oravița (Orawitz) 1931-1932.
- Zast, Remus (d.i. Fassel, Horst): Das Theater in Orawitz in einer Ausstellung in Sindelfingen. In: Banater Post, Jg. 40, Nr. 1, 5.1.1995, S. 7.

3. THEATERDIREKTOREN

EIN WIELAND-GEGNER ALS THEATERLEITER IN PREßBURG, TEMESWAR UND HERMANNSTADT: CHRISTOPH LUDWIG SEIPP

I. Wieland und Seipp

Mit 38 Jahrgängen war der „Teutsche Merkur“, den Christoph Martin Wieland von 1773 bis 1810 in Weimar herausgab, die langlebigste deutsche Zeitschrift des 18. Jahrhunderts. Mit einer Auflage von 2.500 Exemplaren im ersten Erscheinungsjahr (1773) und mit 1.200 Exemplaren im letzten (1810) erreichte Wielands Publikation⁵⁵⁸ (sie änderte 1790 den Titel und hieß fortab „Neuer Teutscher Merkur“) eine breite Schicht des Wohlstandsbürgertums. Grundsatzfragen der deutschen Nationalliteratur, der Politik und Zeitgeschichte wurden ebenso angesprochen wie Aspekte internationaler Beziehungen und Ereignisse, die sich weitab von dem kleinen Herzogtum Weimar abspielten, wo sich Wieland seit 1772 als Prinzenenerzieher und später als Hofrat betätigte. In den Heften 4 und 5 des Jahres 1788 war „Etwas über Form, Geist, Charakter, Sprache, Musik und Tanz der estnischen Nation“ zu erfahren⁵⁵⁹, und ein Jahr danach erhielt man Informationen „Von den esthnischen und russischen Bädern“⁵⁶⁰.

Auch über die Tätigkeit der deutschen und ausländischen Theatertruppen konnte man in Wielands Zeitschrift manches erfahren. Das war keineswegs erstaunlich, denn immerhin hatte Wieland selbst schon im Jahre 1758 mit seiner „Lady Johanna Gray“ den Versuch unternommen, ein bürgerliches Trauerspiel zu konzipieren. Im Jahre 1760 war seine dramatische Bearbeitung der Erzählung von Samuel Richardson „Clementine von Poretta“ entstanden, und der Übersetzer Wieland, der später bemerkenswerte Übertragungen von Aristophanes und Euripides, von Xenophon, Cicero und Horaz vorlegte, versuchte sich mit Erfolg an den Shakespeareschen Dramen, die er in der Zeit von 1762 bis 1766 in einer achtbändigen Ausgabe vorlegte⁵⁶¹. Mit „Aurora“ (1772) und der von Goethe parodierten „Alceste“ (1773) trat Wieland auch als Singspielautor in Erscheinung. In seiner Zeitschrift sind Spuren dieser Theaterbesessenheit zu erkennen. Von 1775 bis 1798 gibt es zahlreiche Beiträge über deutsches Theater in den Niederlanden, in Österreich und in Ungarn. Wieland informierte zum Beispiel über die Leistungen der Abtschen Truppe in Amsterdam und

⁵⁵⁸ *Der Teutsche Merkur* änderte 1790 den Titel und hieß fortab *Neuer Teutscher Merkur*.

⁵⁵⁹ In *Teutscher Merkur*, 1788, Heft 4, S. 331-346; H. 5, S. 404-433.

⁵⁶⁰ In *Teutscher Merkur*, 1789, Heft 10, S. 67-84.

⁵⁶¹ Wieland übertrug die Bühnenwerke Shakespeares in Prosa. Nur der „Sommernachtstraum“ wurde von Wieland nicht ins Deutsche übersetzt.

resümierte die Wiener Theatersaison⁵⁶². Der Herausgeber der Weimarer Zeitschrift wusste sehr wohl, wie vielfältig und differenziert die Tätigkeit deutscher Schauspieltruppen außerhalb der deutschen Kleinstaaten zu sein vermochte.

„Wenn alle diejenigen Orte, wo Teutsch geredet oder verstanden wird, eine Bühne bekommen sollten: so würden es die Franzosen nicht mehr allein seyn, welche sich so vieler ausländischer Provincial-Theater rühmen könnten. Rußland und Ungarn und Pohlen haben ihre teutschen Truppen (...)“⁵⁶³,

schrrieb Wieland und nahm sich vor, über alle diese Truppen Informationen zu veröffentlichen. Der gute Vorsatz wurde nicht lange beibehalten. Schon in Heft 1 im Jahre 1776 teilte der Herausgeber mit: „Das nun also der Teutsche Merkur, ohne alle Augenblicke in Gefahr zu seyn, sich fremder Sünden theilhaft zu machen, keine kritischen Nachrichten von Schauspielergesellschaften ferner liefern kann: So wird der Artickel Theater bloß auf Anzeige und Beurtheilung merkwürdiger neuer Schauspiele eingeschränkt werden“⁵⁶⁴. Hier scheint eine ähnliche Entwicklung stattgefunden zu haben wie seinerzeit in der „Hamburgischen Dramaturgie“, wo Lessing plötzlich davon absah - oder absehen mußte - die Leistungen der Schauspieler kritisch zu beurteilen.

Im Beispielfall Wieland hieß dies jedoch, dass ihm zwar weiterhin bewusst war, dass „Das Theater in unseren Tagen in Teutschland ein Gegenstand der allgemeinen Aufmerksamkeit“ ist⁵⁶⁵, dass ein vom Thema her exotisches Stück wie „Theodora oder die Ankunft der Türken in Europa“ selbstverständlich präsentiert wurde⁵⁶⁶, dass auch in der Zeit nach 1796, als Wieland kaum noch im „Neuen Teutschen Merkur“ veröffentlichte, ein sehr interessanter Beitrag über das deutsche Theater in Preßburg erscheinen konnte⁵⁶⁷. Aber der Höhepunkt des Interesses des Herausgebers an Theaterereignissen war vor 1775 erreicht worden.

Mit ein Anlass für die Enthaltensamkeit Wielands in Theaterangelegenheiten war nach 1775 eine Kontroverse mit einem Schauspieler und Bühnenautor, der zunächst in der Theatergesellschaft von Abt tätig war, danach mit der Wahrschen Truppe Österreich und Ungarn bereiste, nach 1780 zusammen mit Bulla in Innsbruck und Augsburg auftrat, in Preßburg zu Ehren kam und von dort aus Städte in Süddeutschland, aber ebenso in Ungarn - Temeswar und Hermannstadt - bereiste. Die Rede ist von Christoph Ludwig Seipp (1747-1793), den Wieland in der Nummer 3 seines „Merkur“ scharf angegriffen hatte. Dort konnte man lesen:

„Ein gewisser Seipp, Schauspieler bey der Wahrischen Gesellschaft in Ungarn, hat eine ganze Menge elender Schauspiele geschrieben, unter denen ich nur, um der außerordentlichen Frechheit willen, einen König Lear nach Shakespeare bemerke“⁵⁶⁸.

⁵⁶² Siehe dazu: *Die Abtische Gesellschaft in Amsterdam*. In *Teutscher Merkur*, 1775, H. 2, S. 187 ff; *Wiener Theater*. In *Teutscher Merkur*, 1775, H. 11, S. 173 ff. und H. 12, S. 271 ff.

⁵⁶³ *Fortsetzung des theatralischen Artikels*. In *Teutscher Merkur*, 1775, H. 7, S. 83.

⁵⁶⁴ *Der Teutsche Merkur*, 1776, Heft 1, S. 92-93.

⁵⁶⁵ *Der Teutsche Merkur*, 1784, Heft 4, S. LXII.

⁵⁶⁶ *Der Teutsche Merkur*, 1789, Heft 5, S. 135-176.

⁵⁶⁷ Siehe *Freymüthige Bemerkungen eines Ungars über sein Vaterland*. IV. In *Neuer Teutscher Merkur*, 1798, H. 1, S. 40-57.

⁵⁶⁸ In *Teutscher Merkur* 1775, H. 3, S. 274-275.

Seipp, ein ehrgeiziger Perfektionist, ließ sich Wielands Kritik nicht gefallen und schrieb ihm am 4. Juni 1775 einen Brief, aus dem der Herausgeber des „Merkur“ nach Lust und Laune zitierte, ohne den genauen Brieftext zu publizieren. Seipp, der seit 1772 in Pest und in Fertőd beim Grafen Eszterházy aufgetreten war, wies Wieland darauf hin, dass seine Stücke nur in Handschrift vorliegen, so dass sich der Weimarer Kritiker kein Urteil darüber bilden könne. „Sein König Lear sei ein gutes Stück und habe dem Fürsten Esterhazy gefallen, und seine schlechtesten seyen doch immer noch so viel wert als manches Wiener Stück von Stephanie u.a.“⁵⁶⁹. Wieland kommentiert diese Äußerungen und fordert Seipp auf, seine Stücke drucken zu lassen. „Es versteht sich, daß mein Rath nichts taugt, wofern er seiner Sache nicht völlig gewiß ist. Ist ers aber, so kann er keine vollständigere und rühmlichere Rache an seinem Tadler nehmen als diese“⁵⁷⁰.

Was ist der Hintergrund dieser Polemik? Man kann bloß vermuten, dass Wieland über die Konkurrenz des Shakespeare-Übersetzers verärgert ist. Dass er den „König Lear“ in der Seippschen Fassung nicht kannte, vermutlich aber aus dem „Gothaer Theaterkalender“ von der Aufführung im Jahre 1774 erfahren hatte. Ebenso wird er - wie seine Zeitgenossen - nicht nur etwas über die unterschiedlichen Verpflichtungen Seipps gewusst haben (bei Abt und Wahr), sondern auch darüber informiert gewesen sein, dass Seipp eine Reihe eigener Bühnenwerke verfasst hatte. Die Biographien nennen schließlich 21 Stücke, von folgenden heute nachzuweisen sind: „Die Konvertitin. Eine Trauergeschichte“ (Frankfurt 1785), „Für seine Gebieterin sterben. Ein Trauerspiel“ (Preßburg und Leipzig 1785), „Liebe um Liebe“ (Hermannstadt 1788), „Theaterstückchen als Zugabe zu den Hauptstücken der Ostermesse 1789“ (Preßburg 1789 und Preßburg und Leipzig 1791)⁵⁷¹. Die Titel von folgenden Seippschen Stücken, die aufgeführt wurden, sind überliefert: „Adelheid von Ponthieu“ 1787 in Pest aufgeführt), „Zondi auf dem Schlosse Dregel“ (1792 in Preßburg aufgeführt).

Seipp konnte sich zu Recht über Wieland beschweren, weil seine Stücke nur dem Publikum bekannt sein konnten, das sie gesehen hatte. Die Stücke selbst erschienen, wenn überhaupt, recht spät im Druck, wie es die obige Aufzählung erkennen lässt. Als die Publikation erfolgte, würdigte Wieland die Stücke mit keinem einzigen Wort. Ebenso wie Seipp wusste, welches seine Konkurrenten auf dem Gebiet der Schauspielliteratur waren, blieb es Wieland nicht verborgen, warum Seipp diese Stücke nicht publizierte und sie bloß „zum Privatgebrauch seiner Gesellschaft“ benützte. Es gab damals noch keine Urheberrechte, und im Ringen um die Gunst des Publikums war jeder Autor und Theatermann bestrebt, Vorteile zu erzielen. Originalstücke, die sich vom Angebot der Konkurrenz unterschieden, konnten einem Theaterunternehmen Profit einbringen. Die Drucklegung hätte bedeutet, dass jede Theatertruppe das gleiche Stück aufführen konnte. Dies wollte Seipp ebenso verhindern wie andere Schauspieler, Bühnendichter und Prinzipale. Es ist keinesfalls erstaunlich, dass er eine recht gute Meinung von seinen eigenen dramatischen Versuchen besaß und ein recht ausgeprägtes Selbstbewusstsein zur Schau stellte. So behauptete er sich auch Wieland gegenüber, denn dieser sah - auch aufgrund des ihm unangenehmen Briefwechsels mit Seipp - davon ab, weiterhin gegen zeitgenössische Theaterdarbietungen zu Felde zu ziehen.

⁵⁶⁹ W., *Nachschrift des Herausgebers*. In *Teutscher Merkur* 1775, Nr. 7, S. 91.

⁵⁷⁰ Wieland, *Nachschrift*, S. 91.

⁵⁷¹ Dazu CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Milena: *Premeny divadla (inonárodné divadlá do roku 1918)*. Bratislava: Vydavateľstvo slovenskej Akadémie 1981, S. 115.

Dabei hatte es Wieland mit einem Widersacher zu tun, der vor allem im Südosten Europas Fuß gefasst hatte. Schon dass diese Ereignisse aus dem fernen Südosten Wieland und seinen namhaften Zeitgenossen bekannt waren, ist keineswegs selbstverständlich. Zum Beispiel erfuhr er, dass in Temeswar 1773 Shakespeares „Hamlet“ aufgeführt worden war und 1774 „König Lear“. In der Hauptstadt des Banats, das seit 1718 zu Österreich gehörte, war eine Förderung von Kunst und Literatur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer offenkundiger. Ein Brief, den der Vizekreishauptmann Bretschneider aus Werschetz an Friedrich Nicolai schrieb, verwies darauf: „Hier in Werschetz ist Konzert und Ball, in Temeswar Schauspiel“⁵⁷². In Temeswar soll es - wie es ebenfalls Bretschneider angab - „Goetheaner und Wielandianer“ gegeben haben. Zu welcher Gruppierung sich Seipp gesellte, als er von 1781 bis 1784 mit seiner seit 1780 bestehenden Theatertruppe in Temeswar auftrat, kann nicht mehr festgestellt werden. In Preßburg war er vor allem als Anhänger Lessings in Erscheinung getreten, als er 1785 die zweite „Nathan“-Aufführung nach der misslungenen Berliner Uraufführung einstudierte und als er mit der „Emilia Galotti“ auch noch in Temeswar und Hermannstadt Erfolge erzielte. Ob Seipp in den Jahren 1788-1790 nur in Hermannstadt spielen ließ oder aber auch in Temeswar war, bleibt vorderhand ungeklärt. Immerhin zeigen auch die bisherigen Ausführungen, dass Seipp und andere Theaterunternehmer sowohl in Deutschland selbst als auch außerhalb der deutschen Grenzen, im Süden und im Südosten Europas, auf den Spuren der deutschen Dichter und Schauspielautoren einher wandeln konnten bzw. dass es nicht möglich war, die Reichweite eines Autors und seines Werkes nur in die Grenzen eines Staates (oder der vielen deutschen Kleinstaaten) einzuordnen. Wie das Echo der deutschen Theateraufführungen in Südosteuropa bis Weimar gelangen konnte, ist ebenfalls noch einmal zu hinterfragen.

Am Beispiel Seipp kann festgestellt werden, wie im 18. Jahrhundert ein Bühnenrepertoire und eine Entwicklungstradition nach Südosteuropa verpflanzt werden konnte, die in Deutschland die Bühnen erobert hatte und dort als mustergültig eingestuft und rezipiert wurde. Ebenso kann die Rolle einzelner Persönlichkeiten für die Diffusion eines Kulturphänomens ermittelt werden, das sich als Bildungspotential für ein deutsches Bürgertum in den Städten des Königreichs Ungarn darbot. Der Einfluss politischer Unwägbarkeiten ist ebenfalls zu vermerken. Welche Unterschiede sich regional ergaben, wie sich die deutsche Theaterkultur in je spezifischer Umgebung durchzusetzen vermochte, wird in Andeutungen aufgezeigt werden.

II. Rezeption deutscher Theatertraditionen im Königreich Ungarn in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Eine vollständige Geschichte des deutschen Theaters in Ungarn gibt es bis heute nicht. Ein Versuch zu einer solchen Geschichte wurde von Jolán Pukánszky-Kádár schon im Jahre 1933 publiziert⁵⁷³. Für die Städte, die Seipp in Ungarn bereiste, gibt es Teildarstellungen. Für Hermannstadt hat Eugen Filtsch schon 1887 eine Überblicksdarstellung

⁵⁷² Siehe BRANDEISS, Josef/ LESSL, Erwin: Temeswarer Musikleben. Bukarest: Kriterion 1980, S. 21.

⁵⁷³ *Geschichte des deutschen Theaters in Ungarn. I. Von den Anfängen bis 1812*. München: Reinhardt 1933. (Schriften der Deutschen Akademie 14), München: Reinhardt 1933.

vorgelegt⁵⁷⁴, für Temeswar gibt es zuletzt die monographische Präsentation von Maria Pechtol⁵⁷⁵ und für Preßburg die von Milena Cesnaková-Michalcová⁵⁷⁶.

Bekannt ist, dass Christoph Ludwig Seipp von 1772 bis 1775 bei Karl Wahr als Schauspieler tätig war und dabei auch in Preßburg, Fertöd und Pest auftrat. Vorher war er mit der Abtschen Truppe in Erlangen, Bayreuth, Ansbach, Gera und Straßburg gewesen; in Straßburg hatte er „Goethe und Wagner zu Freunden“⁵⁷⁷. 1776 hatte Seipp eine Verpflichtung am Kärntner-Theater in Wien, 1777-1779 war er erneut bei Wahr. 1780 gründete er eine eigene Gesellschaft und ließ in Innsbruck und Augsburg spielen. 1781-1784 war er in Preßburg, ebenso auch in Temeswar und Hermannstadt am Werk. Außerdem unternahm er 1781 eine Gastspielreise durch Schlesien⁵⁷⁸. Vom Dezember 1784 bis 21. Dezember 1786 war Preßburg Seipps Hauptspielort, 1786 trat seine Truppe auch in Hainburg auf und von 1788 bis 1790 vorwiegend in Hermannstadt, aber auch in Temeswar. Danach war Seipp vom 18. Oktober 1790 bis zum 16. März 1791 in Tyrnau und von März 1791 bis Februar 1793 in Preßburg anzutreffen⁵⁷⁹.

Filtsch charakterisiert Seipp wie folgt:⁵⁸⁰

„Christof Ludwig Seipp, dessen Name uns zu Beginn einer neuen Epoche in der Geschichte unseres Theaters mit Ehren wieder begegnen wird, ist eine höchst merkwürdige Persönlichkeit, ein Mann von hohem idealen Streben und seltener Uneigennützigkeit, der, vom Schicksal wunderbar geführt, sich keine geringere Aufgabe setzte, als die, die deutsche Schauspielkunst und damit deutsche und europäische Kultur und Gesittung nach dem Osten zu tragen und dieser Aufgabe mit einem Opfermut sein Leben gewidmet hat, welcher schon von seinen Zeitgenossen warm anerkannt wurde, dem Manne aber auch ein ehrendes Andenken bei der Nachwelt sicherte“.

Auch Cesnaková-Michalcová bezeichnet Seipp, ebenso wie seinen früheren Prinzipal Karl Wahr, als einen Reformator des deutschen Theaters in Preßburg, ohne allerdings nähere Angaben über seine diese seine Leistung zu machen⁵⁸¹. Maria Pechtol behandelt Seipps Tätigkeit in Temeswar in einem Kapitel, dessen Titelgebung symptomatisch ist: „Verfeinerung des Geschmacks, Einbürgerung der regelmäßigen Stücke“⁵⁸².

⁵⁷⁴ FILTSCH, Eugen: Geschichte des deutschen Theaters in Siebenbürgen. In *Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, Bd. 21, 1887, H. 1, S. 515-590.

⁵⁷⁵ PECHTOL, Maria: Thalia in Temeswar. Die Geschichte des Temeswarer deutschen Theaters im 18. und 19. Jahrhundert. Bukarest: Kriterion 1972.

⁵⁷⁶ Siehe Anm. 13.

⁵⁷⁷ FILTSCH, wie Anm. 17, S. 552.

⁵⁷⁸ Siehe dazu DUBINSKI, Max : Christoph Ludwig Seipp und sein Gastspiel in Neisse 1787. In: *Der Oberschlesier* 12 (1930), S. 23 ff.

⁵⁷⁹ Siehe auch WEBER, Karl: *Geschichte des Theaterwesens in Schlesien. Daten und Fakten von den Anfängen bis zum Jahre 1944*. Dortmund 1980, S. 48. Auch bei CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Milena: wie Anm. 13, S. 137-138.

⁵⁸⁰ Siehe bei FILTSCH, Eugen: wie Anm. 17, S. 552. In der *Galerie von Teutschen Schauspielern und Schauspielerinnen nebst Johann Friedrich Schinks Zusätzen und Berichtigungen* (Hrsg. von Richard Maria Werner. Berlin 1910, S. 122 in den Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 13) lesen wir: *Herr Seipp. Körper, Aussprache, Kenntnis seiner Rollen, richtiges, ungewzungenes Spiel sind seine Haupttugenden, und seine Rollen sind alle die, wo vom Herzen zum Herzen geredet werden kan.*

⁵⁸¹ CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, wie Anm. 13, S. 18.

⁵⁸² PECHTOL, wie Anm. 18, S. 33 ff.

Dem gebürtigen Wormser, der Protestant war und in dem Stück „Die Konvertitin“ eine Lanze für seine Konfession brach (die er u. a. in Hermannstadt wiederfand, so dass ihn wohl auch deshalb die evangelischen Siebenbürger Sachsen faszinierten), wurde - wie man sieht - viel Anerkennung zuteil. Eine konkrete Würdigung seiner Tätigkeit ist bei Filtsch, Pukánszky-Kádár und Pechtol anzutreffen, wobei Pechtol die Informationen von Filtsch selbstverständlich heranziehen konnte, als sie 1943 an ihrer Wiener Dissertation arbeitete.

Die bisher vertretenen Urteile über Seipp wiederholen - sieht man von Pukánszky-Kádár ab⁵⁸³, was Gruber von Grubenfels in seinem Seipp-Nekrolog in *Reichhardts Theaterkalender*⁵⁸⁴ festgehalten hatte. Demnach soll Seipp ein Bewunderer des französischen Klassizismus gewesen sein, und als seine Lieblingsautoren galten Lessing, Schröder, Gotter, Wetzell, Shakespeare und Molière. Belegbar ist, dass Seipp in den siebziger Jahren sich im Anschluss an Lessing darum bemühte, bis dahin weniger bekannte Bühnenaufsteller aus England und Spanien für die deutsche Bühne zu entdecken. Mit Lessings verband Seipp die Auffassung, dass die durch Gottsched und seine Anhänger empfohlenen französischen Modelle - aufgrund ihrer eigenwilligen Antike-Rezeption und ihrer den neuen bürgerlichen Geschmack verfehlenden Darbietungsformen und -inhalte - durch andere Modelle ersetzt oder ergänzt werden sollten. Vor allem das englische Vorbild galt Lessing wie Seipp als nachahmenswert. Lessing, der in seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ Wielands Shakespeare-Exegese zitierte⁵⁸⁵, um den Realitätsbezug bei Shakespeare und dessen Konsequenzen auf die Darstellungsform seiner Dramen zu verdeutlichen, war unzweifelhaft für Seipp eine Berufungsinstanz. Es wird kein Zufall gewesen sein, dass Seipp 1774 den „König Lear“ übersetzte und sich auch mit Werken der englischen Bühnenliteratur auseinandersetzte. Ob im April 1775, als Lessing während seines Wien-Aufenthaltes⁵⁸⁶ (die Kaiserin Maria Theresia empfing ihn aus diesem Anlass und sowohl „Emilia Galotti“ als auch „Minna von Barnhelm“ wurden mit großem Erfolg aufgeführt) einen sehr kurzen Abstecher nach Preßburg unternahm, Seipp überhaupt hat treffen können, ist nicht überliefert. Es ist jedoch keineswegs Zufall, dass Seipp mit der zweiten „Nathan“-Aufführung im 18. Jahrhundert (1785) aufzuwarten hatte und zu wiederholten Malen Werke von Lessing einstudierte. Seine Vorliebe für Lessing kann eindeutig genug erkannt werden, und die in Hermannstadt herausgegebene Zeitschrift „Theatral Wochenblatt“ (1778) – die Seipp wohl kannte - lässt das Lessingsche Vorbild erkennen.

Am unmissverständlichsten ist Seipps Lessing-Rezeption in einem Drama, das einen seit dem Ende des 16. Jahrhunderts beliebten historischen Stoff behandelte: die Regierungszeit der englischen Königin Elisabeth (1533-1603). Von den drei Entwicklungslinien, die sich bei der Gestaltung des Stoffes verfolgen lassen und die von Elisabeth Frenzel nachgezeichnet wurden, hat Seipp die Ereignisse gewählt, die sich mit dem gewaltsamen Tod des ehemaligen Günstlings Essex beschäftigen. Dieser Stoff ist in England ebenso häufig behandelt worden wie in Frankreich, Italien und Spanien. Die Stoffgeschichte kann schon in Lessings „Hamburgischer Dramaturgie“ nachgelesen werden, wo es ausführliche Analysen französischer, englischer und einer spanischen Essex-Versionen gibt. Bei

⁵⁸³ Für sie steht Seipp in der Nachfolge von Lessing. Siehe PUKÁNSZKY-KÁDÁR, Jolantha, *wie Anm.*, S. 52-60.

⁵⁸⁴ 1794, S. 113 ff.

⁵⁸⁵ LESSING, Gotthold Ephraim: *Werke*. Hrsg. Georg Witkowski. Leipzig u. Wien: Bibliographisches Institut, o.J., Bd. 5, S. 224 ff.

⁵⁸⁶ Die Kaiserin Maria Theresia empfing ihn aus diesem Anlass; sowohl *Emilia Galotti* als auch *Minna von Barnhelm* wurden mit Erfolg aufgeführt.

Elisabeth Frenzel, die sich auf Bärwolff und Meise stützt⁵⁸⁷, ist die spätere Entwicklung des Stoffes bis zu dem bekannten Essex-Drama von Heinrich Laube (1856) nachzulesen. Auch hält Frenzel fest, dass Seipp der einzige Dramatiker ist, der die spanische Vorlage gewählt hat; alle anderen bearbeiteten französische oder englische Muster. Dies entsprach den Alternativmodellen des 18. Jahrhunderts.

Für Seipp allerdings war es von Bedeutung, dass die Essex-Dramen in Lessings „Hamburgischer Dramaturgie“ den umfangreichsten Beitrag zu einer Einzelthematik darstellen. Lessing ging es in jedem Detail seiner Untersuchung darum, ob dabei das Essex-Stück des Franzosen Thomas Corneille oder das des Engländers John Banks oder auch das des Spaniers Coello auf dem Prüfstand stand, wie das Verhältnis zwischen historischer Wirklichkeit und Dramentext gestaltet worden war. Symptomatisch ist Lessings Feststellung über den Umgang mit historischen Fakten:

„Sind es die bloßen Fakta, die Umstände der Zeit und des Ortes, oder sind es die Charaktere der Personen, durch welche die Fakta wirklich geworden, warum der Dichter lieber diese als eine andere Begebenheit wählet? Wenn es die Charaktere sind, so ist die Frage gleich entschieden, wieweit der Dichter von der historischen Wahrheit abgehen könne. In allem, was die Charaktere nicht betrifft, soweit er will. Nur die Charaktere sind ihm heilig; diese zu verstärken, diese in ihrem besten Lichte zu zeigen, ist alles, was er von dem Seinigen dabei hinzutun darf; die geringste wesentliche Veränderung würde die Ursache aufheben, warum sie diese und nicht andere Namen führen; und nichts ist anstößiger, als wovon wir uns keine Ursache geben können“⁵⁸⁸.

Was in Lessings dramentheoretischer Exegese anklingt, bestätigt seine des öfteren geäußerte Auffassung, wonach die Charaktere mit ihrem Gesamtpotential an Haltung und Erfahrung die Art und Weise der Handlungsverläufe determinieren. Bestimmte Charaktere veranlassen bestimmte Handlungskonfigurationen. Die historischen Fakten liefern nur den Hintergrund für die Handlungen; die Einzelpersönlichkeiten sind handlungs- und entscheidungsbestimmend. Wenn Lessing die „Essex“-Stücke von Corneille, La Clapréne, Banks, Jones und Brookes untersucht, geht es ihm nicht darum, die Geschichte des Essex-Stoffes nachzuzeichnen, obwohl auch dies geschieht. Vielmehr will Lessing aufzeigen, wie historische Wahrheit und dramenspezifische Gesetzmäßigkeiten nicht unbedingt deckungsgleich sind. Die historisch belegbare Ohrfeige, die der Günstling Essex von Königin Elisabeth erhielt, erweist sich in den Dramen von Banks und Jones als ein Missgriff, weil sie die Glaubwürdigkeit der Charaktere in Frage stellt - so wenigstens will es Lessing wissen⁵⁸⁹.

Weshalb sich Lessing eingehend mit dem spanischen Essex-Stück auseinandergesetzt hat, steht fest. Zunächst hat er damit - neben der englischen und der französischen - eine weitere Nationalliteratur mit einem - aus seiner Sicht - repräsentativen Bühnenwerk vorstellen können⁵⁹⁰. Außerdem kam es ihm gelegen, neben den allgemein bekannten Lope de Vega

⁵⁸⁷ BÄRWOLFF, W.: Der Graf von Essex im deutschen Drama. Diss. Tübingen 1920; MEISE, H.: *Die Gestalt der Königin Elisabeth von England in der deutschen Literatur*. Diss. Greifswald 1941.

⁵⁸⁸ LESSING, Werke, wie Anm. 28, Bd. 4, S. 449.

⁵⁸⁹ LESSING, Werke, wie Anm. 28, Bd. 5, S. 155 ff.

⁵⁹⁰ Klein schreibt darüber: "Seine Analyse des ‚Conde de Sex‘ ist, unseres Wissens, die erste nicht bloß eines spanischen Stückes, die erste dieses Schlages überhaupt, die Schritt für Schritt bis ins kleinste Detail, Handlung und Verlauf, Scene und Situation begleitet" (in KLEIN, J.L.: *Geschichte des spanischen Dramas*.

und Calderon auch einen weniger - d.h. ihm damals namentlich nicht - bekannten Verfasser zu präsentieren⁵⁹¹. Schließlich waren es die recht widerspruchsvollen Charaktere in diesem spanischen Stück, die ihn an die Komplexität Shakespearescher Helden, an die wirklichkeitsnahe Fast-Unberechenbarkeit von Individuen denken ließ. Die dramaturgischen Mängel des spanischen Stückes wollte Lessing in einem Drama beheben, das er selbst zu schreiben hoffte. Dieses Vorhaben ist zwar nicht verwirklicht worden, doch hat der Verfasser der „Hamburgischen Dramaturgie“ in seiner „Emilia Galotti“ ein Element des spanischen Essex-Stückes übernommen und verwertet.

Lessing erzählt die Handlung des spanischen Stückes⁵⁹²:

„Der Kanzler hält verschiedene Briefschaften, die ihm die Königin nur auf einen Tisch zu legen befiehlt (...). Nun ist sie allein und setzt sich zu den Papieren. Sie will sich ihres verliebten Kummers entschlagen und anständiger Sorgen überlassen. Aber das erste Papier, was sie in die Hände nimmt, ist die Bittschrift eines Grafen Felix. Eines Grafen! „Muß es denn eben“, sagt sie, „von einem Grafen sein, was mir zuerst vorkömmt!“ Dieser Zug ist vortrefflich.“

Lessing hat ihn in der „Emilia Galotti“ gleich in das Gespräch zwischen dem Prinzen von Guastalla und dem Maler Conti eingebaut. Emilia Bruneschi und Emilia Galotti: der gleiche Vornamen regt beim Prinzen Assoziationen an, lässt erkennen, welche Zufälligkeiten Entscheidungen beeinflussen oder veranlassen können.

Auch Seipp hat in seinem Essex-Stück den „vortrefflichen Zug“ nicht vergessen. In einer Unterredung mit ihrem Kanzler liest die Königin eine Bittschrift:

„Graf Southampton! - Graf! Muß es denn eben von einem Grafen seyn, was mir zuerst vorkommt? Essex, Essex! Graf - wie? - Southampton? - Graf! - O daß du der rechte Graf wärest und kämst zu bitten Verzeihung von deiner Königin. Doch was du mir gethan hast, geht die Königin nichts an.“

Wenn Lessing die Wirkung zu steigern bemüht war, als er eine Rangbezeichnung (Graf) durch einen Eigennamen ersetzte, so hat Seipp dies nicht wiederholt. Er blieb der spanischen Vorlage treu. Immerhin jedoch war ihm Lessings Hinweis auf die Vortrefflichkeit dieser Analogie bekannt.

Als Ganzes ist der Seippische Essex der einzige in der deutschen Literatur, der sich an das spanische Vorbild gehalten hat.⁵⁹³ Darauf verweist schon die Titelwahl: „Für seine Gebieterin sterben“ (der spanische Titel des Werkes von Coello lautete „Dar la vida por su Dama o el Conde de Sex“). Ebenso die Bemerkung in Seipps „Vorerinnerung“⁵⁹⁴:

„Ich ward öffentlich aufgefordert, ein Stück für das lesende Publikum zu schreiben. Der Beyfall, welchen verschiedene meiner Arbeiten für die Bühne erhalten, machte mich kühn genug, Lessings Plan des spanischen

Leipzig 1874, Bd. 3, S. 732). Erst im Jahre 1822 wurde eine deutsche Übersetzung des Stückes publiziert (*Der Graf von Essex. Romantisches Trauerspiel aus dem Spanischen* von L. Spitta. Göttingen 1822). Nicht viel früher war die Verfasserschaft von Antonio Coello (1611-1652) festgestellt worden; Lessing selbst war der Namen des Verfassers noch nicht bekannt gewesen.

⁵⁹¹ René Wellek hat Lessing vorgeworfen, dass er sich in seinen kritischen Schriften bevorzugt mit mittelmäßigen oder minderwertigen Autoren auseinandersetzt und nicht mit Größen ersten Ranges.

⁵⁹² LESSING, *Werke*, wie Anm. 28, Bd. 5, S. 204-205.

⁵⁹³ Dazu FRENZEL, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart: Kröner 1983, S. 185.

⁵⁹⁴ SEIPP, Christoph: *Für seine Gebieterin sterben. Ein Trauerspiel*. Preßburg und Leipzig: Mahler 1785, S. 2-3.

Essex auszuarbeiten. Die gute Aufnahme, womit man dieses Werk beehrt hat in verschiedenen Städten, welche theils beständig deutsches Schauspiel haben, theils nur selten dasselbe genießen, hat mich überführt, daß mein Unternehmen nicht zu kühn gewesen.”

Statt eines Dramenmodells lag Seipp in diesem Fall die Lessingsche Beschreibung des spanischen Stückes vor, die allerdings recht ausführlich war und auch reichlich Zitate aus dem spanischen Originaltext einbezog.

Der Handlungsverlauf bei Seipp entspricht dem Ausgangsmodell von Coello. Die Unterschiede sind entweder im Detail vorhanden oder sie lassen konzeptionelle Verschiedenheiten wirksam werden. Die spanische Lustspielfigur des Cosme heißt bei Seipp Cuffe, die Freundin der Blanka ist Lydy (statt wie bei Coello Flora), Karls des Neunten Bruder ist bei Seipp ein Prinz, bei dem spanischen Vorbild ein Herzog. Was Lessing als spanische Eigenart bezeichnet hatte - die Eingangsszene mit dem emblematischen Bild der badenden Königin (Emblem: Schönheitskennzeichen sind die Marmor- oder Kristallbeine) - wird von Seipp nicht mehr nachgestaltet. Ebenso fehlen die rituellen spanischen Höflichkeitsfloskeln und Galanterien.

Seipp übernimmt wörtliche Zitate aus der Lessingschen Beschreibung, z.B. den Ausruf „*Stirb Tyrannin!*“⁵⁹⁵ und muss in anderen Fällen die Beschreibung in direkte Rede umwandeln.

Lessing:

„*Er will ihnen nach; aber die Dame ruft ihn zurück und bittet ihn, sein Leben nicht in Gefahr zu setzen*“⁵⁹⁶;

Seipp:

„*Mylord, bleiben Sie! Setzen Sie Ihr Leben nicht in größere Gefahr!*“⁵⁹⁷

Manchmal wird auch die Vorlage umformuliert. So heißt es, ebenfalls in der Eingangsszene und noch anlässlich des Attentats auf die Königin Elisabeth, die von Essex gerettet wird:

Lessing:⁵⁹⁸

„*Zugleich soll diese Schärpe dienen, mich Euch zu seiner Zeit erkennen zu geben; itzt muß ich mich entfernen, ehe über den Schuß mehr Lärmen entsteht; ich möchte nicht gern, daß die Königin den Zufall erführe, und ich beschwöre Euch daher um Eure Verschwiegenheit*“;

Seipp:⁵⁹⁹

„*Königin: (Gibt ihm die Schärpe) Verbinden Sie sich damit, und behalten Sie diese Schärpe zur Erinnerung, wenn die Wunde schon geheilt ist, und zur Versicherung, daß die Dame, welche Ihnen ihr Leben zu danken hat, nicht unerkennlich seyn wird, sobald sich Gelegenheit zur Wiedervergeltung zeigt.*

Essex: (küßt die Schärpe) Zu schöner Lohn für eine Handlung, welche jedem rechtschaffenen Ritter Pflicht ist. Darf ich mich unterstehen zu fragen, wem ich für dies theure Geschenk danken muß?

Königin: Auf ein andermal, Graf!

Essex: Darf ichs wagen zu wünschen, Mylady! das Angesicht der Dame zu sehen, deren majestätische Gestalt, deren herrliche Würde all meine Aufmerksamkeit an sich zieht?

⁵⁹⁵ Lessing, Bd. 5, wie Anm. 28, S. 178, bei SEIPP, wie Anm. 37, S. 4..

⁵⁹⁶ LESSING, wie Anm. 38, S. 179.

⁵⁹⁷ SEIPP, wie Anm. 37, S. 4.

⁵⁹⁸ LESSING: siehe oben, S. 179.

⁵⁹⁹ SEIPP, wie Anm. 37, S. 5-6.

Königin: Auf ein andermal, Graf! Ich muß mich entfrenen, ehe über den Schuß Lärm entsteht. Ich mag nicht, daß die Königin den zufall erfährt, und bitte Sie daher um Ihre Verschwiegenheit. Halten Sie den ganzen Vorfall geheim, und mich für eine Dame, die, außer den eigenschaften, welche Sie vorhin gerühmt, auch Gedächtniß hat, welche danken will und - kann. Alles zu seiner Zeit, Graf. Alles geheim, verschwiegen”!

Zwischen der Vorlage und dem Original fällt ein Unterschied auf: Seipp baut das Gespräch aus. Eine Akzentsetzung lässt nur das leitmotivische „geheim, verschwiegen” vermuten. Und gerade aus den Heimlichkeiten und dem Verbergen und Sich-Verbergen entstehen die Spannungen, die Verwechslungen und die individuellen Katastrophen.

Diese Sprachunterschiede, wie sie an den Einzelbeispielen auszumachen sind, und deren Zahl beliebig vermehrt werden könnte, gehören zu den üblichen Gepflogenheiten von Bearbeitungen. Solche Unterschiede sind nur dann relevant, wenn sie auf Konzeptionsänderungen verweisen. Und diese sind tatsächlich vorhanden. Coellos Vorlage - wie sie in der Lessingschen Lesart erscheint - hat dem Motiv des Mannes zwischen zwei Frauen eine dominierende Funktion zugewiesen. Bei Seipp ändert sich das. Zwar gibt es auch bei Seipp Eifersuchtsepisoden, wo sich die Königin und Blanka um die Gunst von Essex bemühen, doch ist es wesentlich, dass bei Coello auch Essex sich in den Bann der schönen Königin ziehen lässt, während bei Seipp die Trennung zwischen Staatsraison bzw. Bürgerpflicht und Gefühlsebene immer erkennbar bleibt. Essex selbst verfällt nie den Reizen der Elisabeth, respektiert immer die Pflicht gegenüber seiner Braut Blanka. Es gibt allerdings eine Hierarchie: die Pflicht des Untertanen, der seiner Königin dient, ist in jeder Situation prioritär. Die Liebe kann dagegen nicht aufkommen. Dies ist die für Seipp bedeutsamste Akzentverschiebung. Blanka ist die Frau, die politische Intrigen gegen die Feindin ihrer Familie anzettelt. Essex täuscht diese seine Braut und Geliebte, um das Leben der Elisabeth zu schützen. Weil jedoch die Heimlichtuerei Missverständnisse provoziert, wird Essex - im Geflecht der Intrigen und Ränke und Verwechslungen - Opfer seiner eigenen Pläne und seiner Treue sowohl für die Königin als auch für ihre Gegnerin, die von ihm geliebte Blanka.

Die Königin selbst durchläuft in dem Drama von Seipp eine Entwicklung, die das spanische Drama so nicht kennt: aus der gefühlsabhängigen Frau wird die pflichtbewusste Monarchin. Die Rollenteilung: hier die Frau, dort die Königin wird bis zum Schluss des Stückes beibehalten - ähnlich geschah es in dem spanischen Stück -, doch ist die Herrscherin durch Gefühlsregungen von ihren unnachsichtigen Entscheidungen (zum Wohle des Landes und dessen Regierung) nicht abzubringen.

Die Dialoge Elisabeths mit dem Kanzler, mit Essex, mit Blanka sind fast ein Fürstenspiegel. Aussagen wie: „Eines winselnden Mädchens wegen setzt der Held das Glück dreier Reiche aufs Spiel“⁶⁰⁰, „Der Wille der Könige ist den Gesetzen unterworfen“⁶⁰¹. belegen dies, und selbst Essex betrachtet sein Handeln aus der Perspektive des Herrschers (der Herrscherin). Sein Tod, der Strafe einschließt, bedeutet eine Stärkung der Königin. Wir hören, wie Essex argumentiert: „Straft man Essex so, wie wird man erst die andern martern! So ist denn mein Tod eine Sicherheitsmauer für das Leben der Königin, und Essex schreckt und nützt noch lange nach seinem Tode“⁶⁰². Damit haben wir es im Falle von Essex mit einem ausgeglichenen und konsequent-konstanten Charakter zu tun, während die Königin veränderlich ist, zuletzt jedoch persönliche Gefühle der Staatsraison opfert. Dies

⁶⁰⁰ SEIPP, wie Anm. 37, S. 96-97.

⁶⁰¹ Ebenda, S. 169.

⁶⁰² Ebenda, S. 157.

war ein Lieblingsthema aufklärerischer Literatur, und Seipp hat diese Schwerpunktsetzung, die dem Titel des Stückes entspricht, keinesfalls zufällig gewählt. Dass die Charaktere die Entscheidungen und den Handlungsverlauf bedingen, wird von Seipp exemplifiziert. Er ist damit ein Schüler und Nachfolger der Lessingschen Theaterreform, für die das denkende und das ethisch determinierte Individuum zum Motor der Dramenhandlungen geworden war.

Das Seippische Trauerspiel stellt sich in eine Traditionslinie:

- a. die zu einer bürgerlichen Dramatik mit nationalen Anliegen führen soll (Pflichterfüllung des Untertanen für einen aufgeklärten Monarchen); das Modell stammt in diesem Fall aus Spanien und geht auf Distanz zum französischen Klassizismus und dessen Spiel-Freude und bewusster Artifizialität;
- b. die sich an Lessing orientiert und dessen Theaterreformen akzeptiert und in der Praxis anzuwenden versucht. Anstelle des Lessingschen Lakonismus tritt eine weitschweifige Dialogführung, die Seipp in seiner „Vorerinnerung“ zugibt. Trotzdem versucht er keineswegs, die entstandenen Längen zu reduzieren, weil Aufführungen in Innsbruck und Augsburg - vermutlich auch „in Städten, die deutsches Schauspiel“ „nur selten (...) genießen“ - trotz dieser überlangen Szenen Erfolge gebracht habe⁶⁰³;
- c. in Lessings Manier verfremdet Seipp dort, wo er politische Fragen anschnidet und den Schauplatz der Handlung in ein anderes Land verlegt. Englische Verhältnisse aus der Sicht eines spanischen Vorbilds: das schafft Distanz, lässt aber auch eine Abstraktion zu, die allgemein-menschliche Analogien zur Geltung bringt.

Nicht bestätigt hat sich hierbei die These, der zufolge Seipp ein Vertreter des französischen Klassizismus gewesen ist. Es stimmt allerdings, dass er auch - vor allem in den achtziger Jahren - Molière aufführte. Aber ein Stück wie „Für seine Gebieterin sterben“, das - wie Seipp in der „Vorerinnerung“ angibt - sechs Jahre vor der Drucklegung, d.h. vermutlich im Jahre 1779, entstanden ist, verweist auch darauf, dass die Kontinuität einer Lessing-Rezeption zumindest Gegenpositionen zum Klassizismus förderte.

III. Überregionale Bezüge im Schaffen von Seipp

Als Theaterkenner hat Seipp auch in der in Hermannstadt erscheinenden „Siebenbürgischen Quartalschrift“ publiziert. Seine bekanntesten Veröffentlichungen sind jedoch zwei Reisebeschreibungen: „Johann Lehmanns Reise von Preßburg nach Hermannstadt in Siebenbürgen“⁶⁰⁴ und „Reisen von Preßburg durch Maehren, beyde Schlesien und Ungarn nach Siebenbuergen und von da zurueck nach Preßburg“⁶⁰⁵. Die Disziplin und die Zielstrebigkeit, die man dem Theaterdirektor Seipp immer wieder bestätigt hat, kann man dem Reiseschriftsteller ebenfalls zubilligen. Es genügt, wenn wir seine erste Publikation kurz kennzeichnen. Deren wichtigstes Ziel ist es, zu beweisen, dass

⁶⁰³ Kleine Konfusionen beeindrucken Seipp nicht. So lässt er im ersten Akt in der zweiten Szene Essex die Schärpe an Cuffe weitergeben; in der ersten Szene des zweiten Aktes scheint er dies vergessen zu haben: wieder überreicht Essex die Schärpe an seinen Diener. Erst in dieser Szene spielt es eine Rolle, dass der Diener, der kein Geheimnis für sich behalten kann, die Schärpe erhält und sie vergeblich vor Blanka zu verbergen versucht.

⁶⁰⁴ Dünkelspiel & Leipzig 1785.

⁶⁰⁵ Frankfurt & Leipzig: Hertel 1793.

die Menschen überall auf der Welt gleich oder vergleichbar sind. „Bey der Beschreibung einer Reise von Preßburg nach Hermannstadt habe ich keinen anderen Zweck, als den ganz simplen“, lässt uns Seipp wissen, „ich wil sagen, daß man ganz bequem durch Gegenden reisen könne, deren bloßer Name manchen Innländer, wie viel mehr Ausländer, schreckt“⁶⁰⁶. Er verweist dabei auf Siebenbürgen, von dem man nur das kennt, was auf kriegerische Auseinandersetzungen verweist; auf das Banat, von dessen Reichtümern an antiken Funden, Mineralien und Pflanzen kaum etwas bekannt ist, auf das Königreich Ungarn, wo „die meisten Ungarn in Städten und auf dem Lande die deutsche Sprache verstehen, ob sie sie gleich nicht lieben“⁶⁰⁷ und wo es ausgezeichnete Gelehrte gibt, eine gute Polizei, so dass Seipp „gewiß mit weniger Ängstlichkeit von Pest nach Segedin“ reist als von Würzburg nach Frankfurt⁶⁰⁸.

Die Reisebeschreibung will demnach Vorurteile abbauen helfen. Ethnische Klischees gehören dazu. Vor der eigentlichen Reisebeschreibung finden wir Seipps Urteile über die verschiedenen Ethnien, die im Königreich Ungarn leben. An erster Stelle versucht Seipp, die Vorurteile über die Rumänen zu entkräften. Sie seien zwar oft als Räuber ein Schrecken der Reisenden; ebenso ist ihre fremdartige Kleidung Ausgangspunkt negativer Einschätzungen. Der Aufklärer Seipp macht jedoch schnell die Schuldigen für Missstände ausfindig: es sind die orthodoxen Popen. Um sich selbst zu bereichern, sorgen sie dafür, dass ihre rumänischen Gläubigen in Unwissenheit und Rohheit aufwachsen. Die Banater Militärgrenze des österreichischen Kaiserstaates zeige das positive Gegenbild: „Die deutschen Militärs werden ebenso behandelt wie die wallachischen.“ Die Erziehung, die demokratische Sozialordnung bewirken einen Gesinnungswandel der Rumänen und führen dazu, dass diese plötzlich lernbegierig werden und große Fortschritte in ihrem Sozialverhalten machen.

Ähnlich differenzierend stellt Seipp die Ungarn, die Serben und die Deutschen dar. Gerade die letzten werden von ihm oft negativ bewertet: sie sind nie hilfsbereit, schlecht erzogen, stur⁶⁰⁹. Wie bunt das Völkergemisch ist, wird ebenso sichtbar wie es eindeutig erscheint, dass man keine Nation in einen Rahmen, in ein einziges Klischee einfügen kann und darf.

„Der Reisende trifft auf der Straße von Preßburg nach Hermannstadt an:
Ungarn, Deutsche in den Städten und ganze deutsche Dörfer, Franzosen
aus Lothringen, welche häufig im Banat wohnen, Italiäner, welche in
Städten und Dörfern mit Kleinigkeiten handeln, Sachsen in Siebenbürgen,
Juden und Judengenossen“⁶¹⁰.

Die gesellschaftliche Struktur des Königreichs wird ebenfalls beurteilt. Die ungarischen Adeligen sind nach Seipps Meinung dafür haftbar zu machen, dass viele Ethnien kaum über Besitz verfügen und in Armut und Unwissenheit verharren müssen; ebenso auch dafür, dass ausländische Investoren nicht nach Ungarn kommen, wo die gesetzlichen Privilegien des Adels Initiativen im Keime ersticken. Einen Mittelstand gibt es in Ungarn nicht, und die

⁶⁰⁶ SEIPP, wie Anm. 47, S. 2.

⁶⁰⁷ Ebenda, S. 31.

⁶⁰⁸ Ebenda, S. 7.

⁶⁰⁹ (SEIPP, Ch. L.), *Johann Lehmanns Reise von Preßburg (...), wie Anm. 47*, S. 11 („Überhaupt muß man auf der ganzen Reise weder auf Dienste noch Nothhülfe der deutschen Bauern rechnen. Es ist das gröbste, ungezogenste, gefühlloseste Volk. In Noth und Gefahr helfen sie nicht ohne übermäßige Bezahlung“); S. 10 („Ich könnte viele Fälle anführen, in welchen sich der unter den Wallachen wohnende deutsche Bauern weit unmenschlicher gezeigt hat als der Wallach selbst“).

⁶¹⁰ SEIPP, *Johann Lehmanns Reise, wie Anm. 47*, S. 30.

Bauern - Ungarn und Deutsche - unterscheiden sich durch ihren Besitz, ihre technischen Hilfsmittel und ihre Lebensformen. Für die Ungarn ist der Militärdienst ein willkommener Ausreißversuch aus ihrem Alltagsleben, ein Aufstieg, für die deutschen Landwirte ist er eine Belastung, ein Rückfall in anachronisches Sozialverhalten.

Die Entwicklung des Handels, der von den Deutschen beherrscht wird, der Aufschwung der Städte, der sich an Baumaßnahmen ablesen lässt, die Fortschritte der sozialen Organisation: dies alles nimmt Seipp wahr und informiert uns - auch aufgrund von Quellen wie Griselinis Banat-Beschreibung oder Béls Ungarn-Darstellung⁶¹¹. Wie im 18. Jahrhundert üblich, vertraut der Schriftsteller pädagogischen Reformprojekten. Denn „alle Verbesserung der Menschen muß in den Kindern vorgehen, sonst ist sie Scheinverbesserung, die sich nur nach der Zeit des Rückfalls sehnt“⁶¹². Zur Erziehung und Bildung gehören Schulen, deren Funktionieren den Reisenden in jedem Einzelfall interessiert.

Zu den Bildungseinrichtungen gehört selbstverständlich auch das Theater. Darüber kann der Reisende nun - aufgrund seines Hintergrundwissens - einiges mitteilen. Dies geschieht immer in einer sehr exakten Abfolge. Die Reisebeschreibung selbst beginnt mit einem Teil, der allgemeine Erkenntnisse über Land und Leute vermittelt. In einem weiteren Abschnitt wird die konkrete Reise, die Seipp sechs Mal unternommen haben will - ein Hinweis auf die Frequenz seiner Gastspielreisen im Banat und in Siebenbürgen von 1781 bis 1790 (!) - präsentiert. Wie in der Reiseliteratur häufig, gibt es dabei die Längsschnitte, die eine deskriptive Erfassung der Reiseroute ermöglichen, ebenso Querschnitte, die einzelne Orte (Aufenthaltsorte) ausführlicher darstellen. Für Preßburg, Pest, Temeswar und Hermannstadt sind solche Querschnitte, eigentlich schon echte Städtebilder, reserviert worden.

Preßburg ist dem Autor bestens bekannt. Er stellt Licht- und Schattenseiten dar. Positiv ist, dass man in Preßburg an Fortschritt und Vernunftlösungen denkt. Das Schulsystem ist gut, die katholischen Prediger gehören zu den besten in Ungarn, das gesellschaftliche Leben steht Wien keineswegs nach, die Tynau-Ofener Universität ist nach Preßburg verlegt worden und hat hier sehr gute Bedingungen für ein reibungsloses Funktionieren vorgefunden. Bemerkenswert erscheint auch, dass es keine Zensur gibt. Schlecht sei in Preßburg die Polizei, was eine große Zahl von Bettlern und Zuchthäusern zur Folge hat. Seipp plädiert für einen Verwaltungsapparat, der auf Erziehung und auf Besserung durch Arbeit vertraut, nicht auf Strafe und Repression.

Beim Theater wird - was im Falle von Pest, Temeswar und Hermannstadt ebenfalls geschieht - zunächst auf das Theatergebäude eingegangen, dann über die Art und Weise berichtet, wie für das Theater geworben wird und schließlich charakterisiert Seipp die Kulturpolitik, die mit Hilfe des Theaters betrieben wurde.

Das Theatergebäude, von Karl Wahr 1773-1774 erneuert, von Graf Csáky György 1780 entscheidend modernisiert, befand sich in zentraler Lage und war durch seine Ausstattung für einen Theaterbetrieb bestens geeignet. Allerdings führten die beträchtlichen Baukosten dazu, dass der Eintrittspreis für Jahre zu hoch angesetzt werden musste, um die Ausgaben zu amortisieren.

Erschwerend kam hinzu, dass die Werbung große finanzielle Aufwendungen notwendig machte. Während Seipp diese beschreibt, trägt er zu einem neuen Kapitel der lokalen Theatergeschichte bei: der Anbindung des Theaterbetriebs an regionale Gegebenheiten. Mit

⁶¹¹ GRISELINI, Franz: *Versuch einer politischen und natürlichen Geschichte des temeswarer Banats in Briefen an Standespersonen und Gelehrte*. Wien 1780, T. I-II.

⁶¹² GRISELINI, ebenda, S. 24.

Hilfe von „Panieren“, auf denen die Handlung des Stückes gemalt wird, konnte die Verbindung zum Publikum ebenso gesucht werden wie durch berittene Schauspieler, die das Programm „austrompeteten.“

Seipp suchte nach Gründen für den Leistungsabfall, den er in Preßburg für die Zeit von 1770 bis 1780 postulierte. Er kennt dabei die Leistungen der Direktionen von Franz Passer (1771-1772)⁶¹³, Johann Matthäus Menninger (1772-1773)⁶¹⁴ und Karl Wahr (1773-1778), bei dem er als Schauspieler engagiert war und über den er anmerkt: „Seine Mühe und Absicht verdient Lob“⁶¹⁵! Diese drei Prinzipale sollen dazu beigetragen haben, dass man in Preßburg immer weniger die guten Stücke auf die Bühne gebracht und sehr viel auf Äußerlichkeiten Wert gelegt hatte. Die Werbung ist wichtiger geworden als die Bemühung um gute Stücke und solide Inszenierungen. Seipp, der immer nach Gründen sucht, ist der Ansicht, dass die Form des Wandertheaters - anstelle einer festen Einrichtung der jeweiligen Stadt - Fluktuationen und Wertminderungen nach sich zieht. Sein Wunsch, ein stabiles Theater mit einer auf Dauer bedachten Direktion zu etablieren, ist erst im 19. Jahrhundert in Preßburg und in der ungarischen Provinz verwirklicht worden.

Analogien zu der Situation in Preßburg findet Seipp zunächst auf der Durchreise in Pest, wo er zwei Theatergebäude beschreibt und deren Funktionalität beurteilt. Das deutsche Theater sei in einem unzulänglichen Gebäude untergebracht; dafür findet Seipp allerdings ein - wie er meint - vorzügliches Sommertheater, eine Vorform der späteren Arena-Anlage⁶¹⁶. Die Reise lässt ein längeres Verweilen nicht zu, doch ist der Hinweis auf die Gastspiele des Pester deutschen Theaters in Gödöllő beim Fürsten Grassalkovich ein Argument dafür, dass Seipp eine flexible Lösung mit mehreren Spielorten für eine Truppe suchte und befürwortete.

Von den Städten Temeswar und Hermannstadt wird zunächst der Gesamteindruck festgehalten. Hermannstadt weist 1.154 Häuser in der inneren Stadt auf, Temeswar 153. In Hermannstadt leben 14.-15.000 Einwohner, in Temeswar nahezu 10.000. In Hermannstadt gibt es drei Hotels, sechs Speisehäuser und sechs Kaffeehäuser, in Temeswar – „Die Stadt selbst ist nicht älter als der Passarowitzer Friede“ (1718)⁶¹⁷ -, gibt es zwei Rathäuser, gute Fuhrleute und einen blühenden Handel, so dass die Verbindung durch die Post zu Preßburg zweimal monatlich, die nach Hermannstadt nur einmal im Monat hergestellt wird.

Das finanziell potente Militär und die jeweilige Landesverwaltung bieten gute Voraussetzungen für das Aufblühen des kulturellen Lebens. Aber während es in Hermannstadt bemerkenswerte Schuleinrichtungen gibt, fehlen diese in Temeswar, und die dort vorhandenen zwei Klöster sind dafür kein Ersatz. Die religiöse Toleranz fällt Seipp in Temeswar auf, ebenso aber der erschwerte Zugang zur Bildung. Seipp kennt die Gruppierungen der Goetheaner und Wielandianer in Temeswar nicht, ist aber in Hermannstadt Mitglied der Andreas-Loge und Mitarbeiter einer Zeitschrift. Das alles gab es in Temeswar noch nicht. Aber in Hermannstadt lag das Hochmeistersche Theater am Stadtrand und wurde deshalb nicht so gerne besucht, während man in Temeswar das serbische Magistratshaus in der Stadtmitte zu einem selbständigen Theater umgebaut hatte, in welchem auch serbisches Theater zu sehen war. So besaßen die beiden Provinzhauptstädte

⁶¹³ CESNAKOVÁ-MICALCOVÁ, wie Anm. 14, S. 136. Seipp gibt an, dass Passer seit 1770 in Pressburg auftrat!

⁶¹⁴ CESNAKOVÁ-MICALCOVÁ, wie Anm. 14, S. 136 gibt an, dass Menninger auch 1765 und 1767-1768 in Preßburg gastiert hat, was Seipp nicht bekannt ist.

⁶¹⁵ (SEIPP, Ch. L.), *Johann Lehmanns Reise (...)*, wie Anm. 47, S. 85.

⁶¹⁶ Ebenda, S. 112.

⁶¹⁷ Ebenda, S. 143.

in Siebenbürgen und im Banat - ebenso wie Preßburg - neue Theater, was ein lokales Interesse an dieser Bildungseinrichtung erkennen lässt, doch ist der Stellenwert der beiden Stadttheater nicht gleich, weil ihre Bedeutung innerhalb des Stadtbildes verschieden ist. Temeswar wie Hermannstadt liegen - was die Theaterwerbung betrifft - weit hinter Preßburg zurück. „Die Moden kommen etwas spät nach Temeswar“⁶¹⁸, erfahren wir, und das trifft auch auf Hermannstadt zu. Aber „Hetze ist in Temeschvár, leider, jetzt noch nicht. Man hat Hoffnung, daß sich der Geschmack denn bald herabziehen wird“⁶¹⁹. Was die beiden Städte voneinander unterscheidet, ist die Leidenschaft für das Theater. In Temeswar ist das Interesse an öffentlichen Veranstaltungen größer, weil - so interpretiert es Seipp - durch die sumpfige Umgebung die Unterhaltung als Mittel gegen das Sumpffieber eingesetzt wird: Ausschweifungen sind eine Arznei gegen die drohenden Gefahren! Hermannstadt, das klimatisch günstiger liegt, mobilisiert deshalb weniger Leidenschaften.

Wir haben bisher einer Feststellung schon vorgegriffen: Seipp verwendet nicht nur das übliche Argumentationspotential des Aufklärungszeitalters, sondern er bedient sich auch einer Methode, die ihm für die Vielfalt des Erlebten angebracht erscheint: des Vergleichs. Die vergleichende Darstellung lässt einige der Beurteilungskriterien Seipps erkennen:

- a. Für ihn ist das Theater publikumsbezogen, so dass jede Form des Kontakts mit dem Publikum gesucht und befürwortet wird. Theatergeschichte wird so zur Wirkungsgeschichte, und dabei sind nicht allein die Prinzipale und Darsteller wichtig, sondern ebenso sehr die Zuschauer, nicht allein die Präsentierung eines Spieltextes auf der Bühne, sondern auch dessen Ergänzung durch die Bühnenausstattung (Kulissen und Kostüme) und ebenso sehr durch die im Vorfeld unternommenen Bemühungen, das Stück und dessen Probleme durch visuelle („Panier“) und verbale Mittel (Ausrufung) zu deuten und dadurch dessen Aussage-Angebot zu vervielfältigen. Das Theater als komplexe soziale Institution ist das Wunschziel von Seipp, der allerdings auch die Überzeugung vertritt, dass nur eine von der Kommune getragene, stabile Einrichtung anstelle der Wanderbühnen einen tatsächlichen Erfolg gewährleisten kann;
- b. Seipp tritt für eine aktive Rolle des Theaters im Lernprozess einer gesellschaftlichen Bildung ein. Das Publikum, dessen Konsumdenken unvermeidlich ist, sollte zwar beachtet werden. Die Theaterleitung - Seipp weiß, warum er die Rolle der Einzelpersönlichkeiten betont - hat jedoch die Aufgabe, ethische und ästhetische Modelle anzubieten, Nützliches und Wertvolles mit dem Bedürfnis nach Unterhaltung zu verbinden. Der Aufklärer Seipp empfindet den Trend zu jeglicher Effekthascherei, wie er ihn vor allem in Preßburg angetroffen haben will, als eine Gefährdung der erzieherischen Rolle, die dem Theater zukommen soll. „Klassiker“ und „Klassizität“ sind für Seipp Gegengewichte gegen die Ersetzung des gesprochenen Wortes durch Tanz, Gesang und andere visuelle Zeichen, die nach Seipps ausschließlich Oberflächenreize auslösen;
- c. Der in den Reiseschriften geäußerte Grundsatz, dass alle Menschen gleich seien und dass bloß unterschiedliche regionale, historische und soziale Faktoren Ungleichheit stiften und Missstände oder Vorzüge veranlassen können, hat zur

⁶¹⁸ SEIPP, wie Anm. 47, S. 146.

⁶¹⁹ Ebenda, S. 146.

Folge, dass ein Vergleich der einzelnen Spielorte mit einer pädagogischen Absicht verbunden wird: die Städte Hermannstadt und Temeswar sollen die Vorbilder aus Mitteleuropa (Wien, Preßburg) kennen lernen und deren Vorgaben (Werbung, unterschiedliche Deutungen des Theaterereignisses) nachahmen. So sollen Lessings Prinzipien eines Nationaltheaters verwirklicht werden. Im gleichen Atemzug soll, weil alle Menschen vergleichbar sind, das Angebot berücksichtigt werden, das aus Spanien, Frankreich oder England stammt. Und Verbesserungen, die auf lokale Initiativen zurückgehen, sollen diese Fortschritte ergänzen (z.B. soll der Standort der Theatergebäude besser gewählt werden, sollen die verschiedensprachigen Theaterunternehmen im gleichen Haus vereint werden, soll die Hierarchie vom volkstümlichen Sensationsstück zur anspruchsvollen Nationaldramatik abgesteckt werden).

IV. Besonderheiten des Seippschen Programms für ein Regionaltheater

Seipps Biograph Gruber von Grubenfels begründet die Ablehnung sehr vorteilhafter Angebote - so 1779 nach St. Petersburg - damit, dass „er im Stillen wirken wollte und in kleineren Provinzialstädten einen besseren Geschmack zu verbreiten suchte“⁶²⁰. Dies entspricht den Tatsachen. Außerdem stand Seipp am Anfang einer Entwicklung, die für mittelgroße Städte in Südosteuropa eine Wende bedeutete: anstelle der Wandertheater, die oft unter schwer zumutbaren Bedingungen spielen mussten, traten feste Theatergebäude, deren Stellenwert selbst im Stadtbild beträchtlich war. Der Wunsch, in diesen Gebäuden auch langfristig abgesicherte Stadttheater mit sesshaften Direktoren und Schauspielern einzurichten, war nicht nur bei Seipp vorhanden. Jeweils verschiedene Umstände haben das Zustandekommen dieser stabilen Theaterdirektionen im 18. Jahrhundert verhindert.

Seipps Planungen entsprachen den Wunschdenken des unabhängigen und auf Langzeitwirkung bedachten Prinzipals. Dazu gehörte es, dass er in Preßburg, in Temeswar und in Hermannstadt in den neu errichteten oder neu gestalteten autonomen Theatergebäuden spielen konnte, dass er eine gezielte Repertoirepolitik betrieb, zu der eine exklusive Auswahl aus dem Standardrepertoire verschiedener Nationalliteraturen gehörte; „Stücke ohne ästhetischen oder moralischen Werth schloß er von der Aufführung aus, selbst wenn es ein Kasseninteresse gewesen wäre, sie dem Publicum zu bieten,“ schrieb Filtsch⁶²¹. Ebenso passte es ins Bild, dass Seipp das sogenannte „regelmäßige“ Theater weiterentwickelte und eine Rückkehr zu Stegreif- und Improvisationstheater konsequent unterband. Durch Anekdoten kann dies belegt werden⁶²². Dazu gehörte auch, was allerdings bei Wandertheatern üblich war, dass Seipp selbst Stücke schrieb und durch Übersetzungen das Angebot an Bühnenwerken erweiterte.

Der erwähnte Neubeginn in speziell für den Theaterbetrieb ausgebauten oder errichteten Gebäuden, die beheizbar waren und den Darstellern günstige Bedingungen für ihre Berufsausübung boten, war zweifellos ein bedeutsames Novum. Des ungeachtet handelte es sich um eine Übergangszeit. Dies bedeutete u.a., dass neben Elementen eines festen Theaterbetriebs die Unwägbarkeiten des Wandertheaters fortwirkten. Im Königreich Ungarn

⁶²⁰ In Reichhardts *Theaterkalender 1794*, S. 113 ff.

⁶²¹ FILTSCH, wie Anm. 16, S. 566.

⁶²² Siehe zum Beispiel die Anekdote über einen Vorfall bei einer Probe der *Minna von Barnhelm* (bei FILTSCH, Eugen: *Geschichte des deutschen Theaters in Siebenbürgen*, wie Anm. 16, S. 566).

waren dies zum Teil politische und militärische Bedrohungen durch Türkeneinfälle, durch Machtkämpfe, die z.B. dazu führen konnten, dass Seipp nach 1790 Hermannstadt verlassen musste, weil die Landeshauptstadt des Fürstentums Siebenbürgen nach Klausenburg verlegt wurde, wo es damals kein nennenswertes deutsches Publikum gab. Oder es war möglich - was vorläufig nicht exakt belegt werden kann -, dass der Türkeneinfall 1788 ins Banat Seipp dazu bewog, nicht mehr wie in den frühen achtziger Jahren in Temeswar aufzutreten. Wirtschaftlicher Aufschwung und politische Wirrnisse konnten einander im Wege stehen.

Die verbliebene Unsicherheit, die den Übergang von den orientalistisch-türkischen zu den westeuropäischen Lebensformen und Kulturmodellen begleitete, wirkte sich auch in den Jahren der Theatertätigkeit von Seipp in Preßburg, Temeswar und Hermannstadt aus. Zwar gab es die Chance eines Neubeginns, so dass praktisch jedes westeuropäische Modell hätte übernommen werden können, gleichzeitig aber standen der Langzeitwirkung die Unbeständigkeit und die Diskrepanz zwischen Planungen und deren Umsetzung im Wege. Seipp selbst konnte nie längere Zeit an einem Ort tätig sein. Dies hatte auch auf die Erforschung seiner Leistungen unmittelbare Auswirkungen: weder gibt es eine tatsächliche Übersicht über alle seine Aufführungen in den einzelnen Städten, noch steht fest, wie lange und wie oft er sich in den einzelnen Orten aufgehalten hat. Auch fehlen die Quellen über Einnahmen und Ausgaben, über Hintergründe von unterbliebenen Aufführungen, von Theaterskandalen usw.

Die bisherige Darstellung der lokalen Theatertätigkeit in Preßburg, Temeswar und Hermannstadt hat sich darauf beschränkt, die chronologische Aufeinanderfolge von Theaterdirektoren festzuhalten, obwohl auch dies im späten 18. Jahrhundert nicht in jedem Einzelfall zu gesicherten Informationen geführt hat.

Gerade im Bereich der Repertoirepolitik fällt auf, wie relativ die Angaben sind. Im Falle Seipp weiß man, dass er im Jahre 1788 in Hermannstadt 84 Lustspiele, 15 Schauspiele, 5 Opern, 24 Trauerspiele, 1 Melodram, 4 Singspiele und 1 Operette aufführen ließ.⁶²³ Eröffnet wurde die Spielzeit mit einem Seipp-Prolog („Thaliens Opferweihe“) und Wetzels Lustspiel „Die komische Familie“. Außerdem standen noch Molières „Heuchler“ und „Der Geizige“, Lessings „Minna von Barnhelm“ und „Emilia Galotti“, Schillers „Räuber“ und „Kabale und Liebe“, Shakespeares „Hamlet“ und „Heinrich IV.“ auf dem Programm. Von dem in Hermannstadt lebenden Hofsekretär Heinrich von Schrenck stammt ein Melodrama „Iramis, das Opfer der Liebe“, so dass auch die lokale Bühnenliteratur zu ihrem Recht kam. Nimmt man Seipps eigene Stücke hinzu, die er vermutlich aufführen ließ, dann ist diese Komponente der Berücksichtigung mittel- oder längerfristig in Siebenbürgen ansässiger Autoren erwähnenswert. Die unvollständige Aufzählung, die ungenügende Information über die Repertoiregestaltung in Hermannstadt, Temeswar und Preßburg lässt eher Annahmen als feste Gewissheiten zu. Sicher ist bloß, dass:

- a. Seipp die Bedingungen vor Ort sowohl in Preßburg, als auch in Hermannstadt und Temeswar kannte und zu berücksichtigen trachtete. In Preßburg war eine Lessing-Rezeption schon vorhanden. Seipp griff sie auf und war - in Anlehnung an die Maßstäbe der „Hamburgischen Dramaturgie“ - bestrebt, sie auszubauen und nach den Richtlinien der Lessingschen Theaterkonzeption Gültiges und Neues zu leisten. Wir haben anhand des Dramas „Für seine Gebieterin sterben“ die Kontinuitätslinien herauszuarbeiten versucht.

⁶²³ FILTSCH, wie Anm. 16, S. 565.

- b. Auf die Mehrsprachigkeit geht Seipp - erkennbar - nur in Temeswar ein, wo er auf das serbische Theater verweist. Dass die Wahl von Modellstücken aus unterschiedlichen Literaturen ebenfalls im Hinblick auf das mehrsprachige Publikum in den ungarischen Provinzstädten erfolgte, ist vorläufig nicht mehr als eine Vermutung. Was unzweifelhaft festgestellt werden kann, ist die Modellhaftigkeit, die Seipp jedem der aufgeführten Stücke für die jeweilige Nationaldramatik zugestand.
- c. Die Absicht, Vorbilder aus Mitteleuropa (Wien, Preßburg) in die Provinz zu verpflanzen, um die postulierte menschliche Gleichheit dort durch eine gelenkte Entwicklung zu realisieren, ist - soweit dies die vorhandenen Quellen überhaupt feststellen lassen - nicht gelungen. Dies gilt in besonderem Maße für die Vielflächigkeit des Angebots, wie sie in Preßburg durch die Theaterwerbung gegeben war, die Seipp beschrieb. Ob die Klassiker-Präferenzen in den ungarischen Städten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit dem Bühnenangeboten am Ende des 18. Jahrhunderts zusammenhängen, kann im Augenblick nicht gesagt werden.
- d. Vor Seipp gab es Ansätze zu einer Theater-Union zwischen zwei Städten. Er dehnte diese Verbindungen auf drei Städte aus, was dazu hätte führen können, ein homogenes, überregionales Bildungsangebot zur Verfügung zu stellen. Dies war eine bewusste Option, die allerdings - auch im Scheitern - vorführte, wie das Primat politischer und gesellschaftlicher Prozesse es den Kulturfaktoren unmöglich machte, als einzige die regionale Isolierung dauerhaft zu überwinden oder als Vorreiter eine Gemeinsamkeit längerfristig aufrecht zu erhalten. Die Erinnerungen an Seipp sind in den drei Städten, in Preßburg, Temeswar und Hermannstadt, für die Theaterhistoriker relevant geblieben. Was der Theaterleiter und Autor Seipp in den jeweils anderen „Partnerstädten“ geleistet hatte, blieb unberücksichtigt oder unbekannt.

Aufschlussreich ist es auch, dass von den Modellen für eine deutsche Nationaldramatik in Südosteuropa weder die Vorgaben eines Wieland noch eines Goethe berücksichtigt wurden, sondern die von Lessing. Ebenso bleibt es von Bedeutung, dass Lessings Konzepte kreativ weitergedacht wurden und dass damit ein bürgerliches Nationaltheater in den Minderheitenexklaven in der Slowakei, im Banat und in Siebenbürgen - die damals allesamt Teile des Königreichs Ungarn waren - nach dem Zuschnitt Lessings zu einer real existierenden Größe wurde. Wenn Seipp einer der Widersacher von Wieland dazu wesentlich beigetragen hat, dann ist dies mit ein Grund dafür, sich mit seinen Leistungen auseinanderzusetzen, auch wenn er das Schicksal der für die und in der Provinz Tätigen teilt: im binnendeutschen Theaterbetrieb war er zeitlebens eine unbeachtete Größe. Was Wieland in seinem „Teutschen Merkur“ 1795 publiziert hat, ist noch heute gültig. In dem Artikel von Ch. von Benzel „Deutschlands Wohl liegt in enger Vereinigung“ lesen wir: „Setzt alles bei Seite, was euch getrennt hat, noch trennt, künftig zu trennen vermag. Weihet Euch bloß der großen Angelegenheit, worin das Wohl des Ganzen, der Einzelnen Daseyn beruht“⁶²⁴. Dies könnte auch heißen, dass Seipp und andere Künstler uns heute noch etwas bedeuten können, vielleicht das, dass man nie aufgeben muss, wenn man an die Berechtigung der eigenen Vorstellungen über Leben und Kunst wirklich glaubt. Und dies gilt für Seipp auf jeden Fall.

⁶²⁴ In *Neuer Teutscher Merkur* 1795, Nr. 4, S. 430.

THEATER ALS KOMMUNIKATIONSMITTEL: EDUARD REIMANNS TÄTIGKEIT IN TEMESWAR

Vom 30. Juli bis zum 3. August 1869 trat die Truppe von Mihail Pascaly, die vorher in Kronstadt, Hermannstadt und Lugosch gewesen war, in Temeswar auf. Ioan Massoff, der Chronist der rumänischen Theatergeschichte, schreibt darüber unter anderem: „Zum ersten Mal erklang die rumänische Sprache im Saal des Stadttheaters, das bis zum letzten Platz ausverkauft war und in welchem weder die Bauern aus den umliegenden Ortschaften fehlten noch deutsche und ungarische Zuschauer“.⁶²⁵ Dabei erzielte das „Nationalbild in Versen“ von Dimitrie Bolintineanu „Mihai Bravul după bătălia de la Călugăreni“, das den wichtigsten Sieg des rumänischen Fürsten Michael des Tapferen über die Türken feierte, den größten Erfolg⁶²⁶. Rumänen, deren Nationalbewusstsein durch ein solches Stück gestärkt, Ungarn und Deutsche, die Nachbarn, welche anwesend waren, erlebten dasselbe Stück und feierten den gleichen Helden. Das ist ein erster Hinweis darauf, dass ein Theater in einer Vielvölker- und Vielkulturenlandschaft besondere Funktionen erfüllen kann:

- a. Es trägt, wie jedes Nationaltheater, dazu bei, einer bestimmten ethnischen Gruppe ein Identitätsbewusstsein zu vermitteln.;
- b. Es informiert andere ethnische Gruppen über die Geschichte und Anliegen ihrer Nachbarn. Das Wissen um diese Geschichte und um deren Besonderheit kann dazu beitragen, Spannungen und Konflikte zwischen den einzelnen Gruppen gar nicht erst aufkommen zu lassen. Auf jeden Fall erleichtert das gegenseitige Kennenlernen den Gruppen überschreitenden Dialog;
- c. Durch den Einbezug der verschiedenen regionalen und nationalen Kulturtraditionen ist eine Bereicherung des Angebots des jeweiligen Theaters möglich, durch die Kultursymbiose kann eine gesteigerte ästhetische Intensität realisiert werden.

⁶²⁵ MASSOFF, Ioan: *Teatrul românesc. Privire istorică*, Band II: (1860-1880). București 1966, S. 512.

⁶²⁶ Dimitrie Bolintineanu (1825-1872), der vor allem durch seine Balladen mit Stoffen aus der rumänischen Geschichte bekannt wurde, hat eine Reihe von Balladen dem streitbaren Fürsten Michael (Mihai Viteazul, 1593-1601) gewidmet: "Cea de pe urmă noapte a lui Mihai cel Mare" (Die letzte Nacht Michaels des Großen), 1847; "Mihai scăpînd stîndardul" (Michael rettet die Fahne), 1853; "Mihai la pădurarul" (Michael bei dem Waldhüter), 1865; "Mihai revenînd la Dunăre" (Michael kehrt zur Donau zurück), 1859; "Muma lui Mihai" (Michaels Mutter), 1863; alle diese Balladen wurden in dem Zyklus "Legende istorice" (Historische Sagen) aufgenommen, der 1865 in einer ersten größeren Gedichtauswahl Bolintineanus erschien. Die Schlacht bei Călugăreni fand am 13. August 1595 statt. Michael schlug das von Sinan Pascha befehligte türkische Heer vernichtend; in diesem befand sich auch Hassan der Pascha des damals türkischen Temeswar. Am eingehendsten sind Einzelheiten dieser Schlacht beschrieben bei Nicolae Bălcescu: *România supă Mihai-Voevod Viteazul* (1878). Siehe in der Ausgabe von Andrei Rusu, Bukarest: Minerva 1977, S. 113-125.

I. Deutsches Theater im Banat in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Im Banat gab es das multikulturelle Umfeld sowohl bei der Rezeptionsinstanz, dem Publikum, als auch bei den Anbietern, den Theaterdirektoren und Darstellern. Gleichwohl fehlen bisher Versuche, die Vielfalt der Theaterleistungen zu erfassen und zu würdigen und die Einwirkung des Faktors Publikum auf die Gestaltung von Spielplänen und Einzeldarstellung zu ermitteln. In der eindrucksvollen Gesamtdarstellung der Entwicklung des rumänischen Theaters von Ioan Massoff wird zwar dem deutschen und ungarischen Theater in Siebenbürgen und im Banat in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Unterkapitel gewidmet, doch sind die Angaben über die einzelnen Theater und die verallgemeinernden Urteile nur ein Beleg für eine ungesicherte Informationsbasis⁶²⁷. Ähnlich verhält es sich in Darstellungen der einzelnen Stadttheater, etwa in der guten Geschichte des Arader Theaters, die Lizica Mihuț erarbeitet hat; auch dort ist dem deutschen und ungarischen Theater je ein Unterkapitel gewidmet⁶²⁸, aber Zusammenhänge zwischen den verschiedenen Theatern werden nur in den seltensten Fällen erwähnt, zum Beispiel die Vereinbarungen zwischen dem ungarischen Theaterdirektor Szábo und dem deutschen Prinzipal Strampfer in den späten fünfziger Jahren.

In den deutschen und ungarischen Monographien über einzelne Stadttheater (eine Überblicksdarstellung für das gesamte Gebiet des Banats gibt es nicht) wird jeweils ausschließlich das deutsche oder das ungarische Theater beachtet. Das gilt für die Arbeiten von Pechtol, Brandeiss/Lessl⁶²⁹ und für die ungarischen Versuche von Berkeszi und Fekete⁶³⁰.

⁶²⁷ MASSOFF, Ioan: wie Anm. 1, S. 602-622 ("Teatru în limbile germană și maghiară "). Massoff stellt zum Beispiel fest: "Vor dem Theater in ungarischer Sprache hat sich das in deutscher Sprache entwickelt, usw. bei den Sachsen und Schwaben, die ein entwickelteres Bürgertum aufzuweisen hatten, Handwerker, Kaufleute und Intellektuelle. Die Deutschen erfreuten sich einiger Privilegien mittelalterlicher Provenienz, so etwa der Autonomie des sog. "Königsbodens", der Unabhängigkeit der Sächsischen Nationsuniversität, die jedoch alle nach dem Abschluss des Dualismuspaktes liquidiert wurden. Dennoch führte die Taktik der "Anpassung an die vorhandenen Gegebenheiten" die sächsische Volkspartei dazu, eine anfänglich moderate Opposition letztendlich durch eine "loyale" Kollaboration mit dem bürgerlich-gutsherrlichen ungarischen Regime zu ersetzen" (S. 602-603). Über den uns interessierenden Eduard Reimann erfahren wir bei Massoff bloß: "Reimann, pentru a atrage publicul, angajează pentru Timișoara, în martie 1869, trei reputați artiști vienezi: Marie Geislinger, Anna Kratz și Meixner" (Um das Publikum anzulocken verpflichtete Reimann 1869 drei bekannte Wiener Künstler: Marie Geislinger /Geistlinger!/, Anna Kratz und Meixner, S. 607). Dass Reimann von 1864-1867 auch in Hermannstadt das deutsche Theater leitete, erfahren wir auch aufgrund eines Druckfehlers nicht. Wir lesen bei Massoff: "Între anii 1864-1867, director al teatrului din Sibiu fiind E. Leimann, s-a ținut o stagiune de operă, în cadrul căreia s-au reprezentat, între altele, Tannhäuser de Wagner, Faust de Gounod, Dinorah de Meyerbeer, precum și o serie de opere de Offenbach și Suppé, rolurile principale fiind cîntate de o reputată actriță originară din Sibiu, Jenny Brenner, cîntăreață de coloratură de la Teatrul german din Praga".

⁶²⁸ MIHUȚ, Lizica: Mișcarea teatrală arădeană pînă la înfăptuirea Marii Uniri. București 1989, S. 168-208 (Colecția Masca 48). Die Informationen über das deutsche Theater sind teilweise gut, was Missgriffe nicht verhindert: Friedrich Strampfer, der auch in Arad Gastspiele absolvierte, wird immer als "Fridrich Stamfler" erwähnt, über die langjährige Tätigkeit von Kreibitz/Nötzl ist sehr wenig an Sachdienliches zu erfahren. Die Darstellung der Entwicklung des ungarischen Theaters in Arad konnte auf die Monographie von Váli Béla zurückgreifen (VÁLI, Béla: Az Aradi Színház története. Budapest 1889).

⁶²⁹ PECHTOL, Maria: Thalia in Temeswar. Die Geschichte des Temeswarer deutschen Theaters im 18. und 19. Jahrhundert. Bukarest 1972 (Kriterion-Bücherei Nr. 3); Brandeiss, Josef/ Lessl, Erwin: Temeswarer Musikleben. Zweihundert Jahre Tradition. Bukarest 1980 (Kriterion-Bücherei Nr. 19).

Weil Ansätze zu einer Theatergeschichte, die auf die Aufführungen der deutschen, rumänischen und ungarischen Ensembles eingehen und Verbindungen anzudeuten versuchen, nicht zu Ende geführt werden konnten⁶³¹, ist der komparatistische Ansatz auch heute noch ein Desiderat, das es einzulösen gilt. Mit den vorhandenen Informationen ist dieses Ziel nicht zu erreichen, so dass vorbereitende Untersuchungen angestellt werden müssen. Auch unsere Betrachtungen verstehen sich als ein Schritt in diese Richtung. Anhand eines Einzelfalles sollen Möglichkeiten und Schwierigkeiten der Erfassung des Phänomens Theater in einem vielsprachigen und multikulturellen Raum erläutert werden.

1. Allgemeine Voraussetzungen und Entwicklungstendenzen

Im Banat mussten nach 1718, als das Gebiet aus türkischer in österreichische Botmäßigkeit geriet, die gesamte politische, soziale und kulturelle Infrastruktur neu geschaffen und neu definiert werden. Zu den Kultureinrichtungen, die - wo es um Beamte und um das Militär ging - früh gefördert wurden, gehörte das Theaterwesen. Bis 1778, als das Banat der Wiener Hofkammer unterstellt war, ist eine bevorzugte Behandlung des deutschen Theaters verständlich. 1767 erhielt es in Temeswar im ehemaligen „rätischen Magistratshaus“ einen festen Sitz und konnte sich, trotz einiger Rückschläge, bis zum Ende 19. Jahrhundert behaupten.

Dabei waren die Nachrichten über deutsche Theateraufführungen bis 1767 spärlich. Nachher ist über das Wirken der einzelnen Ensembles ebenfalls nicht viel überliefert, selbst wenn die Namen der vorübergehend auch in Temeswar agierenden Prinzipale bekannt waren: Gertrude Bodenburg, Josef Hasenhut, Christoph Ludwig Seipp. Bis 1772 wurde weitgehend improvisiert, danach kam es seit dem Direktorat von Benedict Cremeri auch zur Einführung der so genannten „regelmäßigen“ Theaters. Meist war nur ein Teil der Spielzeit einer Truppe der Stadt Temeswar vorbehalten; im gleichen Jahr traten dieselben Schauspieler auch in anderen Städten auf. Preßburg und Hermannstadt wurden häufig Partnerstädte Temeswars⁶³². Ob und wie dies einen Kulturaustausch gefördert hat, ist bisher nicht untersucht worden.

Im dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts kam es zu einer Stabilisierung des deutschen Theaters als städtische Einrichtung. Das bedeutete in Temeswar, dass Direktoren über Jahre hinweg in der Stadt blieben (oder regelmäßig wiederkamen), dass die Lokalpresse, die sich entwickelte, die Aufführungen beachtete und popularisierte, dass es zur Herausgabe von

⁶³⁰ BERKESZI, István: Temesvár színészete a 18 században és az első magyar színi előadások. In: A Délmagyarországi történelmi és régészeti múzeum társulat értesítője, XIV (1898), Nr. I-II; FEKETE, Mihály: A temesvári színház története. Temesvár 1911.

⁶³¹ In Einzelveröffentlichungen hat Robert Reiter (Pseudonym Franz Liebhard) für Temeswar auf die Koexistenz verschiedensprachiger Theater hingewiesen; neben seinen zahlreichen Arbeiten zum deutschen Stadttheater/etwa: Temeswarer Theatergesetze. In: Neuer Weg, 27 (1975) vom 18. und vom 25. Januar; Die "Schüllerische deutsche Schauspielgesellschaft" in Temeschburg. In: Südostdeutsche Tageszeitung, 71 (1944), Nr. 18 (23.1.), S. 7-8/ hat Reiter/Liebhard auch über das rumänische Theater berichtet (zum Beispiel: Pascaly in Temeswar. Stimmen der Temeswarer deutschen Presse zu den ersten rumänischen Theater Vorstellungen im Banat. In: Neuer Weg, 16 (1964), Nr. 4809 (16.10.), S. 3-4. Auch über die Verbindung der drei Staatstheater der Stadt hat Reiter/Liebhard Betrachtungen angestellt (Drei Brudertheater. Zwanzig Jahre Deutsches Staatstheater Temeswar. In: Neuer Weg, 25 (1973), Nr. 7402, S. 3-4).

⁶³² Siehe dazu die Berichte des bekannten Schauspielers und Übersetzers Christoph Ludwig Seipp, der von 1781 bis 1790 die drei Städte bespielte (Reisen von Preßburg durch Mähren, beyde Schlesien und Ungarn nach Siebenbürgen und zurück nach Pressburg. Frankfurt und Leipzig 1793; Johann Lehmanns /Pseudonym von Seipp!/ Reise von Preßburg nach Hermannstadt in Siebenbürgen. Dünkelspiel und Leipzig 1785).

Fachpublikationen kam⁶³³. Bedroht war das deutsche Theater im gleichen Zeitraum, weil sich die offizielle Kulturpolitik des Königreichs Ungarn verständlicherweise vor allem ungarischsprachigen Institutionen zuwandte. Dies war zwar schon seit 1778 erfolgt, als das Banat aus dem Zuständigkeitsbereich der Wiener Hofkammer in den der ungarischen Regierung übergegangen war, doch erst in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts sind erste ungarische Schauspieltruppen in Temeswar bezeugt. Die starke wirtschaftliche und kommunalpolitische Stellung des Deutschtums in Temeswar, das 1854 schon 42,7% der Stadtbevölkerung ausmachte und im Jahre 1890 sogar 56,0% der Bevölkerung stellte⁶³⁴, verhinderte es bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, dass deutsches Theater in der Banater Hauptstadt stärker in Mitleidenschaft gezogen wurde. Nach den Theaterdirektoren Herzog und Hirschfeld in den zwanziger Jahren war es in den vierziger Jahren Alexander Schmid, der seine in Ofen gesammelten Erfahrungen für Temeswar nutzte, nachdem in den dreißiger Jahren Arad und Hermannstadt eine günstigere Entwicklung hatten vorweisen können.

Im vorrevolutionären Jahr 1847 ersetzte Temeswar in der Partnerverbindung mit Hermannstadt die Konkurrenzstadt Arad; es scheint so gewesen zu sein, dass die Theatereinrichtungen im Banat für Winterspielzeiten besser gerüstet waren, als jene in Siebenbürgen. Ebenso scheint Arad im Vergleich zu Temeswar seine Anhänglichkeit an Ungarn früh bekundet zu haben, was 1834 anlässlich der Feierlichkeiten der Erhebung zur königlichen Freistadt schon zu erkennen war. Das ungarische Theater konnte sich in Arad besser in Szene setzen als in Temeswar, und nach der Revolution, zu deren Epilog die Erschießung der ungarischen Revolutionsgeneräle in Arad gehörte, war die Vorherrschaft des ungarischen vor dem deutschen Theater unvermeidlich. Während das Banat noch einmal bis 1861 unter österreichischer Oberhoheit verblieb, wurde Arad zum Vorposten eines madjarischen Lokalpatriotismus⁶³⁵.

Nach 1848 erreichte das deutsche Theater in Temeswar einen qualitativen Höhepunkt und - durch die beträchtliche Kontinuität einiger ausgezeichneten Direktoren - eine tiefere Verankerung im lokalen und regionalen Kulturleben. Die Fluktuation und der Nomadismus der Theatertruppen wurde durch einen Eduard Kreibitz (1848-1852), einen Friedrich Strampfer (1852-1858; 1860-1862), einen Eduard Reimann (1862-1870), einen Maximilian Kmentt (1887-1890) und einen Emanuel Raul (1891-1899) unterbrochen. Eine auf lokale Interessen ausgerichtete Kunstaussübung wurde programmatisch und mit viel Umsicht angestrebt und konkretisiert. Die bis dahin übliche Entwicklung: Anfänge im Südosten und Streben nach einer Bewährung in Mittel- und Westeuropa, wie sie im 18. und im frühen 19. Jahrhundert üblich gewesen war, wurde entscheidend korrigiert, indem viele berufserfahrene Bühnenkünstler eine Bewährung auch im Südosten suchten oder - nach Erfolgen in Mittel- und Westeuropa - auf Tournée an ihre früheren Wirkungsstätten in

⁶³³ Zu erwähnen sind die "Notizen über die dramatischen Leistungen der Bühnengesellschaft der Herren Hirschfeld und Herzog während des Winterkurses 1828/29 zu Temeswar" und "Thalia". Siehe dazu auch: KRISCHAN, Alexander: Die deutsche periodische Literatur des Banats. Zeitungen, Zeitschriften, Kalender. 1771-1971. Bibliographie, München 1987 (Veröffentlichungen des Südostdeutschen Kulturwerks, Reihe B, Band 46).

⁶³⁴ Siehe dazu: RIESER, Hans-Heinrich: Temeswar. Geographische Beschreibung der Banater Hauptstadt. Sigmaringen 1992, S.86 (Schriftenreihe des Instituts für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde 1).

⁶³⁵ Dies ist noch spät von dem gebürtigen Temeswarer, dem Mythenforscher Karl Kerényi (er entstammte einer schwäbischen Familie!), festgehalten worden, als er in seinem Aufsatz "Selbstbiographisches" im Jahre 1963 von der "Unterwürfigkeit" von Temeswar sprach, das sich den Habsburgern gegenüber loyal verhielt; dagegen soll Arad eine Stadt der Freiheit und des ungarischen Patriotismus gewesen sein.

Südosteuropa zurückkehrten. Was zu dem Prestigegewinn der Standorte in Südosteuropa beigetragen hatte, ist die größere Akzeptanz beim Publikum und insgesamt im gesellschaftlichen Alltag; damit hing eine Verbesserung des sozialen Status der Bühnenkünstler zusammen, und die zunehmende Zahl von Schauspielern und Schauspielerinnen, von Sängerinnen und Sängern, von Regisseuren und Komponisten aus dem Banat und anderen südosteuropäischen Regionen in mittel- und westeuropäischen Theatereinrichtungen, ist ein Indiz für diesen Gesinnungswandel und für die Kreativität und die gewachsene Mobilität der Region, die nicht nur als Rezeptionsschauplatz in Frage kam sondern als mitgestaltender Teil in einem überregionalen und transnationalen Bezugssystem wirkte⁶³⁶.

Zum gleichen Entwicklungszusammenhang gehört es, dass eine Bewährung in Temeswar, Hermannstadt oder in anderen, kleineren regionalen Zentren Voraussetzung für eine Verpflichtung und Anerkennung in Mittel- und Westeuropa war. Eduard Kreibitz, von 1842-47 in Arad und Hermannstadt tätig, von 1848-1852 in Hermannstadt und Temeswar, wurde in Preßburg, Graz und Prag zur zentralen Persönlichkeit der jeweiligen Stadttheater. Friedrich Strampfer und sein Regisseur Maximilian Steiner leiteten, nach ihren Erfolgen in Temeswar, von 1862 bzw. von 1869 das renommierte Theater an der Wien, und Carl von Remay d. Ä., der aus Temeswar stammte, war gleichermaßen in Wien, im Banat und in Donauhäfen bis Galatz bühlenwirksam.

Eine weitere Entwicklungskomponente ist nach 1848 zu erwähnen: die Komplexität der Theaterstrukturen in Südosteuropa nahm erheblich zu. Immer neue Initiativen für die Gründung und Entwicklung einer nationalen Theaterinstitution, für die Schaffung von Bühnen einzelner ethnischer Gruppen sind zu verzeichnen. Wir haben eingangs die erste Aufführung eines rumänischen Berufstheaters in Temeswar erwähnt; das Gastspiel Pascaly und die späteren Tourneen von Theatern aus dem rumänischen Altreich im Banat und in Siebenbürgen gehörten zu den Unterstützungen „von außen“. Der rumänische Kulturverein der Astra, der seinen Hauptsitz in Hermannstadt nahm, wurde im Jahre 1861 ins Leben gerufen⁶³⁷ und war eine der Initiativen vor Ort, durch die eine rumänische Kulturtätigkeit stimuliert und gestärkt werden sollte. Die politische Meinungsbildung und das Streben nach Selbstbestimmung nahmen Konturen an, als am 26. Januar 1869 in Temeswar die Voraussetzungen für eine Rumänische Nationalpartei geschaffen wurden. Ein Jahr später kam es in Deva zur Gründung eines Fördervereins für die Gründung eines rumänischen Theaters⁶³⁸, der abwechselnd in siebenbürgischen und Banater Städten zusammenkam. Im Jahre 1884 fand seine Jahrestagung in Temeswar statt. Das war in einer Zeit, wo von Lugosch und Reschitza aus Constantin Diaconovich, in den neunziger Jahren Generalsekretär der Astra, seine ersten journalistischen Spuren verdiente und das rumänische Laientheater im Banat wesentlich anregte und förderte. Trotz aller dieser Initiativen verhinderte es die ungarische Staatsnation die Entstehung eines rumänischen Berufstheaters im Banat. Auch nach 1918 gab es im rumänischen Banat kein festes Stadttheater und erst im Jahre 1934 wurde für kurze Zeit ein „Theater des Banats“ geschaffen. Bis 1918 war Temeswar weniger

⁶³⁶ Zum Teilaspekt: Banater Künstler, siehe: FASSEL, Horst: Die "verlorenen" Söhne und Töchter. Deutsche Schauspieler aus dem Banat auf europäischen Bühnen. In: Beiträge zur deutschen Kultur, V (1988), H. 2, S. 24-32.

⁶³⁷ Astra war ein Kürzel für: Asociațiunea Transilvană pentru Literatura Română și Cultura Poporului Român (Siebenbürgischer Verein für rumänische Literatur und für die Kultur des rumänischen Volkes); die Gründung erfolgte am 23. Oktober 1861 in Hermannstadt.

⁶³⁸ Societatea pentru fond de teatru român.

als Arad, Lugosch und das Banater Bergland (Reschitza, Orawitza) ein von Wandertruppen bespielter Schauplatz für rumänisches Theater.

Wenn über die rumänischen Theater viel zu wenige Untersuchungen angestellt wurden, so gilt dies noch mehr für die serbischen Initiativen zur Schaffung regionaler Bühnen. Über das serbische Laienschauspiel weiß man einigermaßen Bescheid: 1793 und 1794 sind in Temeswar die ersten Schulaufführungen belegt⁶³⁹. Die serbischen Laientheater sind bisher in den Arbeiten von Bugarski und Stepanov vorwiegend in der Arader Gegend entdeckt und untersucht worden⁶⁴⁰. Über die Gastspiele serbischer Berufstheater auch nach 1899, als im Banat deutsches Berufstheater nicht mehr zugelassen wurde, kann man sich in der Plakatsammlung der Budapester Nationalbibliothek Belege zusammensuchen⁶⁴¹.

Ob und wie es Theater anderer Gruppen im Banat gegeben hat (Juden, Bulgaren), ist nicht erforscht. Für die Stadt Temeswar steht fest, dass es in deutscher, ungarischer und rumänischer Sprache Aufführungen von Berufsschauspielern gegeben hat, während in serbischer Sprache nur Versuche von Laienspielern und Schülern zu belegen sind. Da die Stadtbevölkerung ebenso anwuchs wie sich der Anteil der einzelnen ethnischen Gruppen modifizierte, ist eine Differenzierung und Intensivierung der Bühnentätigkeit begründet. Wenn aber im Jahre 1854 von einer Gesamtbevölkerung von 20.560 Einwohnern 8775 Deutsche waren, 2346 Ungarn, 3807 Rumänen, 1770 Serben, dann wird erkennbar, dass keine der vier Sprachgemeinschaften von sich aus imstande war, für die Dauer einer Spielzeit von sechs bis sieben Monaten den Theatersaal zu füllen; dies war auch nach 1882 undenkbar, als nach dem Brand des Jahres 1875 das zweite Fellner & Helmer-Theater für 900 Zuschauer erbaut worden war; auch die 39884 Einwohner im Jahre 1890 vermochten, wenn man sie nach ethnischen Kriterien auseinanderdividierte, kein Ensemble so zu unterhalten und zu unterstützen, dass es gut über die Runden kam. Was Massoff über die Beteiligung von ungarischen und deutschen Zuschauern an Aufführungen des rumänischen Theaters im Jahre 1869 festgestellt hatte, galt wohl generell: auch bei ungarischen Aufführungen gab es anderssprachiges Publikum, bei deutschen Vorführungen ebenfalls.

Die Vielsprachigkeit des Publikums hatte ihrerseits Auswirkungen auf die Programmgestaltung: die deutschen Truppen sahen sich veranlasst, Stücke mit ungarischer oder rumänischer Thematik zu wählen, die ungarischen und rumänischen Bühnen griffen ihrerseits zu Übersetzungen deutscher Schauspiele und Operetten. Lokale Sujets waren für alle Schauspielensembles Anziehungspunkte; in den theatergeschichtlichen Arbeiten werden diese Versuche, Bezüge zum regionalen Umfeld herzustellen, hervorgehoben. Erstaunlich bleibt bei Stichproben, dass solche Stücke kaum Zuspruch beim Publikum fanden, möglicherweise auch deshalb, weil ihre künstlerische Anspruchslosigkeit einer Rezeption abträglich war.

⁶³⁹ Siehe dazu: Kovacec, Bojidar: Tragom sprskog pozorisnog jivota u Temisvaru. In: Nasa rec, 23.8.1991, S. 6.

⁶⁴⁰ BUGARSKI, Stefan/ Stepanov, Liubomir: Kad Moris potece kroz pero. Bukarest 1991.

⁶⁴¹ Dazu fehlen bislang Untersuchungen. Wir beschränken uns auf einige Beispiele. In Weißkirchen begann am 7. September 1900 die Gesellschaft von M. M. Stojkovits ihr Gastspiel mit Schillers "Razbojnizi". Ein Jahr danach gab es im Januar 1901 ein Gastspiel des serbischen Volkstheaters. Ob dieses bis 1909 regelmäßig wiedergekehrt ist, lässt sich anhand der Plakatsammlung nicht erkennen, wo erst am 6. Januar 1909 ein weiteres Gastspiel des Serbischen Volkstheaters dokumentiert ist. In Tschakowa begann am 30. Juni 1902 Sterio J. Popovits ein Gastspiel, vom 16. November bis zum 2. Dezember 1906 war das Serbische Volkstheater in Tschakowa und spielte unter anderem Schiller (Maria Stuart), Szigligeti, Géczy, Millo, Shakespeare und Sardou.

2. Das Beispiel Reimann:

Eduard Reimann bestätigt die bisher erwähnten Tendenzen:

- a. Er war als Schauspieler bekannt, als Theaterleiter erfahren, als er die Leitung des deutschen Stadttheaters in Temeswar übernahm. Da er 1862, als er den nach Wien berufenen Strampfer ablöste, auch dessen Schulden - immerhin die stattliche Summe von 4.000 Gulden - übernehmen musste, war seine Option für Temeswar sicherlich mit der Überzeugung verbunden, hier einen prestigeträchtigen Provinzstandort für seine Bühnentätigkeit vorzufinden, wo man durch Zielstrebigkeit und Geduld die finanziellen Einbußen des Beginns leicht wettzumachen vermochte.
Als Reimann Temeswar verließ, weil er die Verzögerungstaktik des Stadtmagistrats 1870 nicht mehr hinnehmen wollte, übernahm er ein bayerisches Provinztheater in Würzburg, dessen Erfolglosigkeit ihn nicht abschreckte und wo er nicht nur vorhatte, seine Temeswarer Erfahrungen nutzbringend in die Waagschale zu werfen, sondern wo er auch - wie vorher im Banat - nach dem Risiko des Debüts auf ganzer Linie Anerkennung erwarb;
- b. Es ist nicht bekannt, wie vertraut Reimann die kulturellen Aktivitäten der nichtdeutschen Gruppen in Temeswar und im Banat waren. Stellungnahmen des Theatermannes zum österreichisch-ungarischen Ausgleich, zu den politischen Kundgebungen der Rumänen und Serben sind nicht überliefert. Was sich aus seinen Rechnungsbüchern⁶⁴² und aus den Theaterkritiken der Lokalpresse ablesen lässt, ist sein Bemühen, das mehrsprachige Publikum zu erreichen und zufrieden zu stellen;
- c. Alle unternehmerischen Maßnahmen von Reimann zielten auf eine Langzeitwirkung ab. Dazu gehörte sein Beharrungsvermögen bei der Wiederholung von Stücken, die erst nach Jahren Erfolge brachten. Dazu gehört auch seine Fähigkeit, sich am Standort Temeswar eine Winter- und Sommerspielzeit zu ermöglichen und auf den Ortswechsel zu verzichten⁶⁴³. In Frage gestellt wurden diese Initiativen nur, weil sie ganz auf die Person des Direktors zugeschnitten waren und von seinem Bleiben oder Gehen abhingen.

Eduard Reimann wurde am 4. Januar 1832 in Dresden geboren. Seine Bühnenlaufbahn begann er als Bonvivant und jugendlicher Liebhaber. Göttingen, Rostock, Bremerhaven und Kiel waren die ersten Stationen eines langen und erfolgreichen Schauspielerlebens. Im Jahre 1860 übernahm der Achtundzwanzigjährige sein erstes Direktorat, das er im österreichisch-schlesischen Troppau gemeinsam mit dem Sänger Carl Clement ausübte: Vom 15. September 1860 zum 23. März 1861 und vom 4. September 1861 bis zum 12.

⁶⁴² Im Stadtarchiv Würzburg werden sowohl das "Hauptbuch der Theaterunternehmung in Temesvár 1862-1869" als auch der "Spielplan mit Einnahmen-Ausgaben für Hermannstadt 1864-1867" und "Einnahmen und Ausgaben Troppau 1860-1862" aufbewahrt. Eine teilweise Auswertung der dort vorhandenen Daten ist erfolgt bei: FASSEL, Horst: Die Theaterunion zwischen Temeswar und Hermannstadt am Beispiel des Theaterdirektors Eduard Reimann (1843-1898). In: Banatica, VIII (1991), H. 3, S. 23-37.

⁶⁴³ Ohne es zu belegen, wiederholt Maria Pechtol (und nach ihr Brandeiss, Josef / Lessl.Erwin), dass Reimann außer in Temeswar in Hermannstadt, Großbetschkerek und Szegedin spielen ließ, zuletzt in: Das Temeswarer deutsche Theater im 18. und 19. Jahrhundert. In: Tausend Jahre Nachbarschaft. Deutsche in Südosteuropa. München 1981, S. 258. Im "Deutschen Theateralmanach", der meist präzise und reichhaltige Informationen vermittelt, werden die Tourneen in Großbetschkerek und Szegedin nicht erwähnt.

April 1862. Aus den Rechnungsbüchern wird nur ersichtlich, dass in der ersten Spielzeit Gastvorstellungen in Ratibor und Jägerndorf stattfanden, in der zweiten nur noch in Jägerndorf. In der ersten Spielzeit hatten die beiden Direktoren Ausgaben von 16.789,16 Gulden und Einnahmen von 17.923,92 Gulden, in der zweiten Spielzeit gab es 20.804,73 Gulden Ausgaben und 21.670,30 Gulden Einnahmen. Die Umsätze in der zweiten Spielzeit nahmen zu, aber der Reingewinn pro Spielzeit war 1862 geringer. Ob dies mit ein Grund war, von Troppau nach Temeswar zu wechseln, ist nicht feststellbar; denkbar ist auch, dass in den letzten Wochen in Troppau Reimann und Clement, die beide ins Banat übersiedelten, nur noch halbherzig agierten.

Nachdem Friedrich Strampfer am 12. August 1862 das Theater an der Wien pachtete, übernahm Reimann das Temeswarer Stadttheater, das unter seiner Leitung, mit dem Hauptregisseur der Oper Carl Clement, mit der ebenfalls aus Troppau mit angereisten Schauspielerin Jaritz, am 15. September 1862 mit Charlotte Birch-Pfeiffers Stück „Der Goldbauer“ die neue Spielzeit begann. Weil bekannt war, dass in Temeswar für Opern und Operetten mehr Interesse vorhanden war, sind die Einnahmen der Eröffnungsvorstellung (205,51 Gulden) erstaunlich (die Ausgaben waren mit 68,52 Gulden recht bescheiden). Als am 16. September Verdis „Troubadour“ als zweite Vorstellung präsentiert wurde, gab es gleich Mehreinnahmen (281,10 Gulden gegenüber 77,38 Gulden Ausgaben). Von den insgesamt 190 Vorstellungen seiner ersten Spielzeit in Temeswar waren 154 finanzielle Erfolge, 35 brachten Reimann geringe Verluste. Sein Einstand in Temeswar war demnach nach Maß, und die von Strampfer übernommenen Verbindlichkeiten hinderten den Aufschwung des Ensembles nicht, das mit dem Abgang Strampfers auch auf den Regisseur Steiner und auf die Stars Blasel und Gallmeyer hatte verzichten müssen.

Reimanns Vertrag war bis 1864 anberaumt und wurde dann um weitere sechs Jahre verlängert. So vermochte er in Ruhe zu planen. Maria Pechtöl charakterisiert seine Truppe wie folgt: „Reimann hatte eine gut zusammengesetzte Gesellschaft. Ihre hervorragendsten Mitglieder waren Nötzl, Steiner, Uhlrich (vorher am Theater an der Wien), Bendiner, Stelzer (von 1863-1870), Midaner, der Kapellmeister Klerr, Orchesterdirektor Jaborszky und die Damen Zeidler (die 1868 ebenfalls von Wien angeworben wurde), Reimann, Stelzer, Neumüller, Steiner, Sonnleithner u.a. Außerdem hatte er ständig einen Chor von 8 Damen und 8 Herren, der den Anforderungen der Temeswarer Bühne entsprach“.⁶⁴⁴

Die Spielzeit in Temeswar bestand aus einem Wechsel von Sprech- und Musiktheater; außerdem wurden Konzerte und Revuen von Gästen mit eingeplant. Wenn wir die Erfolge der ersten beiden Spielzeiten berücksichtigen, stellen wir leicht fest, dass 1862/1863 vor allem die Gastspiele und Benefizvorstellungen wichtig waren. Alle Auftritte des Baritons Bignio vom Ungarischen Nationaltheater in Ofen (23. Februar - 2. März 1863) waren sehr einträglich, ebenso die Konzerte des Pianisten Heinrich Ketten im Dezember 1862, die von Theaterdarbietungen begleitet waren. Von den Benefizvorstellungen waren diejenigen für die Sänger Barrach und Fräulein Triebler am gewinnträchtigsten.

In der zweiten Spielzeit war das Gastspiel von Lillo von Bulyowsky die Sensation. Alle vier Vorstellungen (darunter zwei Shakespeare-Stücke) wurden begeistert aufgenommen; Erfolge verzeichneten auch die Sänger Bignio und Steger, die als Gäste Temeswar aufsuchten. Benefizvorstellungen für Herrn Haller, Fräulein Hanno befanden sich unter den zehn

⁶⁴⁴ Siehe: PECHTOL, Maria: *Thalia in Temeswar. Die Geschichte des Temeswarer deutschen Theaters im 18. und 19. Jahrhundert*. Bukarest 1972, S. 142.

bestbesuchten Aufführungen der Spielzeit. Wenn 1862 der Kautschukmann Mr. Petropolis für eine Sensation gesorgt hatte, waren es 1863 die „Gymnastiker“, die bei vier Auftritten auf sich aufmerksam machten.

Nach 1865 waren es vor allem Opernaufführungen, die eine gute Kasse garantierten. Gastspiele fielen weniger ins Gewicht. 1868, als Herr Roger in Temeswar sang, wurde die frühere Gepflogenheit wieder wirksam: wie im Jahre 1863 Lilla von Bullyowsky, so stand Roger mit seinen fünf Auftritten in Temeswar unangefochten an der Spitze der erfolgreichsten Vorstellungen.

In der Sommersaison der Jahre 1864-1867 trat die Truppe von Eduard Reimann auch in Hermannstadt auf. 1864 und 1865 erzielte Reimann dort Gewinne, das Jahr 1866 brachte empfindliche Einbußen⁶⁴⁵, und als 1867 wieder ein Plus zu verzeichnen war, konnte dies die Absicht Reimanns, das unsichere Pflaster in Siebenbürgen mit dem sichereren Standort Temeswar zu ersetzen, nicht rückgängig machen. Die von Strampfer im Jahre 1855 erneuerte und vergrößerte „Arena“ mit 3.000 Plätzen war vermutlich der Spielort für Reimanns Künstler. In dem „Hauptbuch der Theaterunternehmung zu Temesvár“ gibt es keinerlei Vermerke über diese Sommerspielzeiten 1868-1869 in Temeswar. Auch der „Deutsche Theater Almanach“ weiß nichts davon; Maria Pechtol und Josef Brandeiss/Erwin Lessl sind sich jedoch sicher, dass Reimann in Temeswar zwei ganzjährige Spielzeiten durchgeführt hat.

Die traditionelle Schwerpunktsetzung, wie sie in den literaturhistorischen Untersuchungen zum deutschen Regionaltheater vorgenommen wird, kann im Falle Reimann ebenso wenig vorgenommen werden, wie sie für die Tätigkeit anderer Theaterdirektoren zutrifft. Gewöhnlich untersucht man: a. die Rezeption deutscher Bühnenklassiker, b. das Wiener Volkstheater und seine Wirkung auf die österreichisch-ungarische Provinz, c. die Wirkung von Lustspiel und Posse und d. die Rolle des Musiktheaters (Oper, Operette).

Im Falle von Reimann trifft es nicht zu, dass er in erster Linie Operetten und Opern aufgeführt hat. Wohl ist es richtig, dass Operetten und Opern beim Temeswarer Publikum am besten ankamen, denn die zahlreichen Possen und zeitmodischen Lustspiele brachten dem Prinzipal kaum Gewinne. Es stimmt auch nicht, dass die deutschen Klassiker zum Prestige Reimanns beitrugen, und vom Wiener Volkstheater hat sich fast nur Nestroy behaupten können, während Raimund selten - und dann erfolglos - auf die Bühne gebracht wurde. Wir werden bei der Untersuchung der Spielplangestaltung auf diese Feststellung zurückkommen.

2.1. Der Stellenwert Temeswars in Reimanns Tätigkeit

Einen Vergleich mit der Vorstufe Troppau kann man nicht anstellen. Dafür kann festgestellt werden, dass sich in Hermannstadt dieselbe Gepflogenheit durchsetzte, durch Gäste eine zusätzliche Attraktion für Zuschauer zu schaffen. Auch in Würzburg, wo Reimann seine erste Spielzeit am 17. September 1870 begann, wurden Gastspiele wichtig. Clara Ziegler ist das herausragendste Beispiel einer Prominenten, die in der mainfränkischen Provinz Erfolge feierte.

Wenn Reimann in Troppau seine Hauptsaison durch Tournéen ergänzte (in Ratibor und Jägerndorf), so war dies in Temeswar ähnlich, weil er in Hermannstadt die Sommersaison

⁶⁴⁵ Vgl. FASSEL, Horst: Die Theaterunion zwischen Temeswar und Hermannstadt am Beispiel des Theaterdirektors Eduard Reimann (1832-1898)., In: Banatica, VIII (1991), H. 3, S.29 ff.

übernahm und in Temeswar die „Arena“. Sollte sich die Information Pechtols bestätigen, dass auch in Großbetschkerek und Szegedin Gastspiele der Reimann-Truppe stattgefunden haben, dann ist dies ein weiteres Beispiel der Ausstrahlung von Theateraufführungen vom Zentrum (in diesem Fall: Temeswar) in die Umgebung. 1862 war Reimann im „Deutschen Bühnenalmanach“ auch in Linz als Theaterdirektor ausgewiesen worden; ob er tatsächlich dort war oder nur als Pächter und Geldgeber in Erscheinung trat, wird zu untersuchen sein. In Würzburg übernahm Reimann zunächst das Stadttheater, aber schon 1871 gab es die „Vereinigten Bühnen“ von Würzburg und Bad Kissingen; am dortigen Kurtheater konnte Reimann die Stücke ausprobieren, die später in Würzburg zu Erfolgen werden sollten. Außer in Bad Kissingen, wo von 1906 an Reimanns Sohn Otto Theaterleiter war und somit eine Familientradition fortsetzte, unternahm der rührige Unternehmer Reimann d.Ä. auch Tournéen nach Schweinfurt (1885, 1886), Aschaffenburg (1885, 1886) und Kitzingen (1887, 1888). Die Kontinuitätslinie seit 1860 ist dabei unverkennbar, und Temeswar ist nur eine Station in der Reihe dieser Versuche, von einem Mittelpunkt aus andere kleinere Standorte zu bespielen.

Aus Troppau übernahmen Reimann und Clement keine Schauspieler. In Temeswar selbst fanden sie die Künstler vor, die Strampfer nicht nach Wien gefolgt waren. Im Laufe der sieben Jahre im Banat gelang es Reimann, zahlreiche Künstler aus Wien nach Temeswar zu verpflichten. Wenn im Bereich der aufzuführenden Stücke die Kaiserstadt Vorbilder zur Verfügung stellte, so war aus der gleichen Stadt jede Neuverpflichtung in die Provinz ein Erfolg. Der Komiker und Komponist Blumlacher kam schon am 3. Dezember 1862 nach Temeswar, ebenso die Sängerin Josefine Mennle. Uhlrich, Stelzer und Frau Zeidler, die von Pechtol erwähnt werden, sind weitere Beispiele für Schauspieler/innen, die aus Wien ins Banat kamen. Nach Würzburg nahm Reimann seine Frau Adele, eine bekannte Opernsängerin mit, außerdem seinen wohl treuesten Schauspieler Carl Stelzer, der auch in Temeswar die gesamte Direktionszeit von Reimann mitgemacht hatte. Dasselbe kann von Elisabeth Ruthland gesagt werden, einer geschätzten Koloratursängerin, die Reimann in Temeswar entdeckt und später in Würzburg geheiratet hat. Auch die Schauspielerin Seebach, in Temeswar noch sehr beliebt und auch Carl Clement begleiteten Reimann beim Wechsel nach Würzburg. Danach scheint im Personalbereich keine Beziehung Würzburg-Temeswar mehr erkennbar zu sein.

Auch die Gastspiele gehörten in Temeswar zum festen Bestand der Theatertätigkeit; die Erfolge solcher Auftritte haben wir für einige Fälle erwähnt⁶⁴⁶. In Würzburg konnte Reimann zwar die praktizierte Gastspielgepflogenheit fortsetzen. Allerdings war es im Maingebiet nicht mehr möglich, Wien als Kontaktadresse beizubehalten. Auf diese Art kamen andere Tournéekünstler zu Reimann, als dies bis 1870 geschehen war.

Ob schon in Troppau eine Akzentsetzung der späteren Reimannschen Bühnenpraxis vorhanden war, ist nicht mehr feststellbar. Seit Temeswar gibt es jedoch als Hauptattraktion im Spielplan Reimanns so genannte Ausstattungsstücke. Es ging dabei weniger um die Betonung der dramatischen Handlung, um die Bedeutung des Textes, sondern vielmehr um die Herausstellung der visuellen Seite der Aufführung, die sich durch detailfreudige

⁶⁴⁶ Vgl. Es genügt, wenn wir die finanzielle Seite des Erfolges der Vorstellungen mit Lillo von Bullyowsky in Betracht ziehen: mit Shakespeares "Romeo und Julia" erzielte das Theater Reimanns am 12. Dezember 1863 Einnahmen von 453,20 Gulden (Ausgaben: 56,69 Gulden), mit Shakespeares "Der Widerspenstigen Zähmung" gab es Einnahmen von 348 Gulden, Ausgaben von 49,53 Gulden; das Stück "Donna Diana" mit Bullyowsky brachte eine Kasse von 418,40 Gulden (gegenüber 52,46 Gulden Ausgaben).

Ausgestaltung des Bühnenraumes bemerkbar machte, so dass die Augenweide als erstes Wirkungselement von Bedeutung war. Auch die Kostüme, die von den jeweiligen Akteuren getragen wurden, gehörten zu diesem Seh-Angebot, das es ermöglichte, von darstellerischen Schwächen und von Improvisationen abzusehen und sich auf das äußere Erscheinungsbild zu konzentrieren.

Die südosteuropäische Vorliebe für barocke Kunst war für die Ausstattungsstücke sicherlich von Nutzen. In Würzburg, wo Reimann diese Tradition fortführte, war die Barockarchitektur im Stadtbild damals eindrucksvoll und repräsentativ genug, um zu den gleichgearteten Tendenzen der Darstellungskunst zu passen. Dieser eine Aspekt einer von Reimann tatsächlich gepflegten Opportunität, einer Enthaltensamkeit in Sachen Innovation und Experiment, ist ihm von der Kritik vorgeworfen worden. Er war, auch durch sein Verharren im Dunstkreis des Atmosphärisch-Schönen, des an der Oberfläche Verweilenden, gegenüber den literarischen und dramatischen Neuerungen unempfindlich, und in einer Zeit, als im restlichen Deutschland der Naturalismus seinen Siegeszug begann, blieb Reimanns Würzburger Provinz eine Insel einer Repräsentationskunst, die sich beim Debüt Reimanns in Würzburg noch gut mit der monumental-pathetischen Selbstherrlichkeit des durch den Krieg 1870/1871 geeinten Deutschlands verbinden ließ. Den Wirkungshöhepunkt des Ausstattungsstückes hat Reimann allerdings in Temeswar erreicht; auf die lokalen und historischen Hintergründe dieses Phänomens werden wir in 2.2. zurückkommen.

2.2. Konstanten der Spielplangestaltung bei Reimann

Wie nicht anders zu erwarten, war der finanzielle Erfolg ein ausschlaggebendes Kriterium bei der Spielplangestaltung. Deren oberstes Gebot war für Reimann, ebenso wie für seine Vorgänger und Nachfolger, eine je buntere Mischung des Angebots. Es kam nie, wie dies in der Literaturgeschichtsschreibung behauptet wurde, zu einer einseitigen Bevorzugung eines bestimmten Genres.

Was allerdings stimmt, ist auf jeden Fall, dass beim Publikum die Vorliebe für Stücke und Autoren zu erkennen war, die regionalen Gepflogenheiten angepasst waren.

Die Wirkungsbezogenheit der Aufführungen ist nur ein Aspekt der Spielplangestaltung bei Reimann gewesen. Er hat auch die qualitative Komponente, den ästhetischen Wert des Schauspiels (der Operette, der Oper) in Betracht gezogen. Wie sonst würde es dazu gekommen sein, dass er mit Mozarts „Zauberflöte“ und seinem „Don Giovanni“ bis 1866-1867 warten musste, bis die mageren Jahre zu Ende gingen? Erst in der erwähnten Spielzeit 1867-1868 war auch der finanzielle Erfolg der beiden Aufführungen gesichert, die bis dahin wenig eingebracht hatten⁶⁴⁷. Ähnlich konstant war Reimann bei der Wiederholung von Stücken von Friedrich Schiller oder Stücken, in denen Schiller als handelnde Person erscheint. In allen Fällen waren dabei nicht die Einnahmen primär, die mitunter enttäuschend ausfielen, und auch die positive Kritik änderte daran wenig⁶⁴⁸.

⁶⁴⁷ Mozarts "Don Giovanni" wurde am 3. Oktober 1862 zum ersten Mal aufgeführt, wies am 23. Januar 1864 ein Minus von 33,81 Gulden auf, konnte aber am 6. April 1867 beim Benefiz für Rossi eine stattliche Einnahmesumme aufweisen: 334,30 Gulden (Ausgaben: 96,32 Gulden). Die "Zauberflöte" wies am 21. November 1864 ein Kassenminus von 8,36 Gulden auf, am 7. März 1864 einen Verlust von 16,97 Gulden, am 14. Dezember 1867 jedoch wurde beim Benefiz für Herrn Ludwig eine Einnahme von 309,18 Gulden registriert (Ausgaben: 95,73 Gulden).

⁶⁴⁸ Im November 1862 wurde mit drei Vorstellungen an Schiller gedacht: am 9. November war "Gustel von Blasewitz" zu sehen, wo Schiller auftrat, gleichzeitig wurde "Wallensteins Lager" gezeigt (Einnahmen: 145,93 Gulden, Ausgaben: 62,44 Gulden). Am 10. November kam "Don Carlos" zur Aufführung

Wenn demnach Reimann für die deutsche Oper (Mozart, Weber, Wagner) Opfer in Kauf nahm, auch für Schiller als Klassiker par excellence, dann verweist dies auf ein Wertbewusstsein. Dieses wird auch dort deutlich, wo anspruchslöse Possen und Operetten gespielt wurden: durch die kunstvolle Ausstattung des Bühnenraumes (siehe dazu schon 2.1.) sollten die Mängel der jeweiligen Texte (Kompositionen) wettgemacht werden.

Rezeption fördernd sollten Modelle wirken. Es ging Reimann immer darum, Erfolgsstücke der Wiener Bühnen umgehend, in manchen Fällen sogar durch Verkürzung der Vorbereitungsarbeiten vor den Wienern, herauszubringen (da die Stücke und die Aufführungen in der Tages- und Fachpresse diskutiert wurden, war ein Vorgehen durchaus möglich, denn die Prognose über Erfolg und Misserfolg der jeweiligen Inszenierung wurde von der Kritik zielstrebig vorbereitet). Damit war die frühe Beziehung: Metropole-Provinz wieder hergestellt, und Wien blieb für Temeswar, während der Gesamtdauer von Reimanns Tätigkeit im Banat, richtungsbestimmend.

Damit hängt zusammen, dass ein heute vergessenes Lustspiel wie das von Josef Weilen („Edda“) am 7. Dezember 1864 noch vor der Wiener Erstaufführung in Temeswar zu sehen war; dass dies nicht zu einem Erfolg führen musste, belegt die Gegenüberstellung von Einnahmen und Ausgaben: 53,67 Gulden zu 64,63 Gulden. Auch ist „Edda“ in Temeswar nicht mehr gezeigt worden, und wenn es am 17. April 1865 in Hermannstadt hohe Einnahmen brachte (289,50 Gulden), dann hängt dies wohl damit zusammen, dass der Saisonauftakt, um den es hier ging, immer erfolgreicher war, weil die gesamte Prominenz der Stadt zu vertreten sein pflegte.

Ebenso am Wiener Vorbild geschult ist das Engagement für das Wiener Volkstheater, das sich unter Reimanns Leitung vor allem in der Vorliebe für Nestroy kundtat. Strampfer war in den fünfziger Jahren mit gutem Beispiel vorangegangen, aber auch Reimanns Bilanz kann sich sehen lassen: allein von 1862 bis 1867 gab es zwanzig Nestroy-Vorstellungen, wobei „Lumpazivagabundus“, „Einen Jux will er sich machen“ und „Der Zerissene“ am häufigsten gespielt wurden. Während aber „Eulenspiegel“ und „Der Zerissene“ dreimal Minuskassen aufwiesen⁶⁴⁹, sorgte „Lumpazivagabundus“ immer für eine zufriedenstellende Kasse⁶⁵⁰.

Ebenso wie das Wiener Volkstheater wurden Modeerfolge aus der österreichischen Hauptstadt mitberücksichtigt. Charlotte Birch-Pfeiffer ist mit fast einem Dutzend aufgeführter Stücke und mit über zwei Dutzend Aufführungen im Repertoire Reimanns

(Einnahmen: 87,51 Gulden, Ausgaben: 47,11 Gulden). Als dann noch am 11. November Heinrich Laubes Schiller-Stück „Die Karlsruhler“ in Szene gesetzt wurde, kam es zu einem Eklat: Einnahmen von 40,81 Gulden standen Ausgaben von 45,79 Gulden gegenüber. In den Jahren 1862-1870 führte Reimann 19 Mal Stücke von oder über Schiller auf. Ein einziges Mal kam es zu einem überproportionalen finanziellen Erfolg: am 8. November 1864 brachte eine Aufführung von „Wallensteins Lager“ Einnahmen von 223,80 Gulden (Ausgaben von 80,00 Gulden); da jedoch Schillers Stück zusammen mit der Suppé-Operette „Flotte Bursche“ aufgeführt wurde, dürfte die letzte für den Erlös ausschlaggebend gewesen sein.

⁶⁴⁹ Vgl. „Der Zerissene“ wurde am 6. November 1863 zum ersten Mal gezeigt (Bilanz: 55,48 Gulden Einnahmen gegenüber 56,42 Gulden Ausgaben). Am 25. Januar 1865 gab es sogar nur 29,69 Gulden Einnahmen und 58,89 Gulden Ausgaben. Reimanns Beharrlichkeit führte auch hier zu einem Umschwung: am 21. November 1866 erzielte das Stück einen minimalen Gewinn (61,62 Gulden Einnahmen, 57,79 Ausgaben). Bei „Eulenspiegel“ war die Änderung noch augenscheinlicher: am 27. Januar 1864 gab es einen Verlust von 18,41 Gulden, am 12. Januar 1868 ein Plus von 60,31 Gulden.

⁶⁵⁰ Von 1862 bis 1867 gab es sechs Aufführungen, wobei die vom 8. Januar 1865 mit 163,13 Gulden Einnahmen (gegenüber 62,39 Gulden Ausgaben) am einträglichsten war.

anzutreffen. Allerdings erbrachte nur die Vorstellung zum Benefiz der Sängerin Ebell am 6. März 1865 einen nennenswerten Reingewinn (261,83 Gulden bei 86,41 Gulden Ausgaben). Sonst waren die Stücke von Birch-Pfeiffer oft mit Verlusten gekoppelt. Reimann verzichtete trotzdem nicht auf diese Dramen und Schauspiele, weil er: a. die Wiener Mustergültigkeit als Wertkriterium akzeptierte, b. weil er - wir hatten das Beispiel der Mozart-Opern angeführt - durch Beharrlichkeit hoffte, das Publikum letztendlich zu dem jeweiligen Stück (Autor) zu bekehren.

Wenn wir Temeswar mit Hermannstadt vergleichen - wie dies schon 1991 geschehen ist⁶⁵¹, kann behauptet werden, dass in Hermannstadt ein größeres Interesse an Sprechtheater vorhanden gewesen ist. Allerdings ist in Temeswar die ständig vorhandene, große Zahl von französischen und österreichischen Lustspielen, Possen und Szenetten bemerkenswert, die allerdings weder bei den Rezensenten, noch bei den Einnahmen eine erfreuliche Reaktion auslösten. Weil nicht bekannt ist, wie die Eintrittspreise gestaffelt waren (ob eventuell die Opern und Operetten mit höheren Eintrittsgeldern belegt wurden), kann nur vermutet werden, dass Reimann nicht ohne guten Grund die heute durchwegs vergessenen Autoren und Stücke kurzlebiger Heiterkeit ins Programm aufgenommen hatte.

Im Falle der Opern ist die Verbindung mit den Ausstattungsstücken offensichtlich. Auch die Kritik im „Temeswarer Wochenblatt“ geht immer aufs Neue auf die Erlesenheit der Kostüme und Kulissen ein; da keine Reproduktionen vorhanden sind, kann man sich nicht vorstellen, was wirklich angeboten wurde. Nachvollziehbar ist, dass Reimann auf dem Gebiet der Oper keine Experimente einging und die europaweit erfolgreichen italienischen Musikwerke bevorzugte. Verdi stand ganz oben in der Gunst des Direktors und des Publikums. Wenn dabei „Traviata“ und der „Troubadour“ mit 11 bzw. mit 18 Aufführungen weit vor anderen Verdi-Opern rangierten, so hat die Beziehung zu Rührstücken und einer ahistorischen Sentimentalität sicherlich die Hand im Spiel; denn auf die sozialen Schärpen der beiden Libretti ist Reimann in seinen Inszenierungen nicht eingegangen. Wenn die hochdotierten Gastsolisten in solchen Opern auftraten, war sowieso die Interpretation der Einzelnen vorrangig, das Gesamtwerk wurde - auch von der Kritik - kaum beachtet. Mit insgesamt 52 Aufführungen unter der Direktion von Reimann übertraf Verdi seinen Landsmann Donizetti (35 Aufführungen), aber „Lucia di Lammermoor“ und „Lucrezia Borgia“ erreichten mit 11 bzw. 16 Vorstellungen fast die Beliebtheit der beiden erfolgreichsten Verdiopern. Erwähnenswert ist allerdings, dass „Lucrezia Borgia“ nur drei Mal tatsächlich gute Einnahmen brachte⁶⁵². Der nur zwei Mal aufgeführte „Don Sebastian“ brachte jeweils hohe Einnahmen (284,34 Gulden bzw. 158,12 Gulden). Von den vier „Lucia“-Aufführungen führten vier zu Defiziten, die letzten zwei, im Jahre 1868, waren jedoch mit 533,30 und 490,30 Gulden Einnahmen besonders erfolgreich.

Für die deutsche Oper engagierte sich Reimann nur in folgenden Fällen: Mozarts Opern standen fast ununterbrochen in seinem Programm, doch sind, wie schon angezeigt, erst nach 1866 Erfolge registriert worden. Von Weber wurde „Der Freischütz“ neun Mal aufgeführt; keine einzige Freischütz-Aufführung war finanziell ein Erfolg, bei 4 Vorstellungen wurden Verluste eingefahren.

⁶⁵¹ Vgl. FASSEL, Horst: Die Theaterunion zwischen Temeswar und Hermannstadt (...), wie Anm. 21, S. 31 ff.

⁶⁵² Am 26.2.1863, als Bignio in Temeswar gastierte, wurden bei 322,61 Gulden Einnahmen 58,49 Gulden ausgegeben; am 9.3.1864 standen - wieder mit dem Solisten Bignio - 243,93 Gulden Inkasso 67,72 Gulden Ausgaben gegenüber, und am 9.3.1867 gab es 86,98 Gulden Ausgaben, aber 181,87 Gulden Einnahmen.

Neu war Reimanns Engagement für Richard Wagner. Allerdings beschränkte sich dieses auf Wagners „Tannhäuser“, der vom 19. März 1863 bis zum 26. Februar 1866 sechs Mal zu hören war, und jeweils mit beträchtlichem Zuspruch beim Publikum rechnen konnte.

Die italienischen Erfolgsopern, die deutschen Bühnenwerke, die mit Ausnahme des „Tannhäuser“ schwer akzeptiert wurden, lassen keine national ausgerichtete Repertoirepolitik Reimanns vermuten. Seine größten Triumphe feierte er mit Opern, die in Temeswar von Anfang an gut ankamen. Dazu gehört Halévys „Die Jüdin“, die es vom 15.10.1862 bis zum 17.3.1868 zu neun Aufführungen brachte, von denen zwei mit einem Defizit endeten, vier jedoch erstaunliche Einnahmen zeitigten⁶⁵³. Alle Rekorde brach die Oper „Die Afrikanerin“, die 1866-1867 sechs Mal aufgeführt wurde, wobei alle sechs Vorstellungen zu den zehn erfolgreichsten der Saison gehörten, und auch noch am 27.1.1868 erbrachte die erneute Aufführung 330,81 Gulden (bei 100,21 Gulden Ausgaben) einen schönen Reingewinn. Auch in Hermannstadt war diese Oper 1867 erfolgreich.

Wenn sowohl für die bisher erwähnten Theaterstücke als auch für die Opern gelten kann, dass durch ihre Präsentierung eine aktive Programmpolitik betrieben werden sollte, indem Reimann bestrebt war, dem Publikum das zu bieten und ihm das aufzudiktieren, was er für wertvoll, was er - aufgrund der Wiener Vorgaben - für regional zuträglich und wichtig hielt und was in sein Konzept des schönen Scheins passte, so geht es im Falle der Operetten darum, dass Angebot und Nachfrage sich fast die Wage halten. Was geboten wird, ist auch das Erwartete, so dass dabei Enttäuschungen und Rückschläge kaum auftreten konnten. Dies gilt vor allem für die beiden Operettenkomponisten, deren Erfolgsserie in ganz Mittel- und Westeuropa zeitgleich anhielt: Offenbach und Suppé. Offenbach war sicherlich der am häufigsten vertretene Operettenkomponist in den Programmen von Reimann. Insgesamt gab es von 1862 bis 1868 57 Vorstellungen mit Offenbach-Operetten. „Orpheus“ mit 10 und „Die schönen Weiber von Georgien“ mit je 10 Aufführungen waren wohl am häufigsten zu hören, doch haben die Einnahmehochs bei den fünf Präsentierungen der „Herzogin von Gerolstein“ die Publikumsgunst eindeutig definiert. Die Unwägbarkeit der Publikumsgunst, der lokalhistorischen und anderer Zufälle, die auch diese Operetten in Einzelfällen zu Minuseinnahmen zwangen, haben die Kontinuität der Beliebtheit von Offenbach nicht verhindert. Allerdings lag Suppé, von dem 55 Aufführungen zu Buche stehen, mit einigen seiner Werke auf Spitzenplätzen in Temeswar (im Unterschied etwa zu Hermannstadt⁶⁵⁴). „Flotte Bursche“ wurde 22 Mal aufgeführt, „Das Pensionat“ brachte es auf 10 erfolgreiche Vorstellungen. Dass die übersichtlich-banale Handlung und die populistisch-schematische Musik sich einprägten und dadurch die Wiederholungen und den Erfolg erleichterten, kann vermutet werden. Eine spezielle Strategie musste bei der Operetteneinstudierung nicht verfolgt werden, da die Bereitschaft des Publikums, die Novitäten und das Altbekannte hinzunehmen und zu unterstützen, vorn vorneherein vorhanden war.

2.3. Berücksichtigung regionaler Besonderheiten

Schon Ignaz Franz Castelli, der vier Monate lang das Temeswarer deutsche Theater leitete, hatte während seiner Amtszeit ein Stück verfasst und aufführen lassen: „Temeswar,

⁶⁵³ Am 20.10.1862 wurden beim Benefiz für Barrach 360,40 Gulden eingenommen, am 6.2.1864 335,31 Gulden, am 18.2.1864 317,83 Gulden und am 4.11.1864 321,30 Gulden.

⁶⁵⁴ Für den Vergleich siehe: FASSEL, Horst: Die Theaterunion zwischen Hermannstadt und Temeswar, wie Anm. 21, S. 34 ff.

das kleine Wien“, weil er davon überzeugt war, dass Zugeständnisse an die lokalen Interessen und Sympathien sich auf den Erfolg der jeweiligen Bühne auswirken können. Dies haben nach Castelli viele Theaterleiter angenommen; auch Eduard Reimann glaubte daran. So ist es nicht verwunderlich, dass er: a. die regionale dramatische Produktion anregte, die sich mit lokalen Sujets zu beschäftigen hatte, und dass er b. sich Stücke wählte oder andere dem Lokalkolorit anpasste, die dem Publikum entsprechen, ihm sogar den Hof zu machen hatten.

In diese Kategorie gehören Stücke wie „Temeswar wie es isst und trinkt“, das am 13. März 1865 als Benefiz für Jendersky in Temeswar aufgeführt wurde; die Rechnung scheint hier aufgegangen zu sein, denn 177,20 Gulden Einnahmen standen 63,40 Gulden Ausgaben gegenüber. Ein Stück „Prinz Eugen“ hat den regionalen Bezug ebenfalls berücksichtigt. Allerdings wurde am 19. März 1866 ein Defizit von 24,48 Gulden eingefahren, was vielleicht damit zusammenhängen kann, dass nach 1861 die promadjarische Richtung im Stadtmagistrat den Prinzen Eugen und die Vertreibung der Türken als keineswegs empfehlenswerte vaterländische Thematik einschätzte.

Der „Graf von Bistritz oder der Schwur zu Temeswar“ erfreute sich am 4. April 1867 eines guten Erfolges, denn immerhin gab es bei 144,25 Gulden Einnahmen nur 68,25 Gulden Ausgaben. Schließlich waren am 8. Februar 1868 die „Abentheuer in Temesvár“ zu sehen, die 195,78 Gulden einbrachten (75,69 Gulden Ausgaben).

Keines der erwähnten Stücke erschien im Druck, keines wurde wiederholt. Es ist durchaus denkbar, dass es sich in den erwähnten Fällen um Revuen oder um Improvisationskomödien gehandelt hat. Was zusätzlich auffällt ist, dass solche Stücke relativ spät in Reimanns Programmen auftauchen, als er sich wohl mit der Selbstbeschaulichkeit der Stadtbewohner vertraut gemacht hatte; es ist regional verschieden, wie eine solche Schmeichelei akzeptiert wird: in Hermannstadt gab es in den Sommerspielzeiten von 1864-1867 ein einziges Beispiel in dieser Richtung.

Ob Reimann durch Aufführungen wie die oben genannten tatsächlich eine einheimische dramatische Literatur anregte und förderte, ist ungewiss. Was wir wissen ist, dass der Wiener Komiker Blumlacher, seit 1862 im Ensemble von Reimann, zunächst durch Kompositionen, auf sich aufmerksam machte. Am 10. März 1863 kam es dann zur Uraufführung eines Originallustspiels von Joseph Blumlacher „Die Reise mit der Zither“. Die Einnahmen von 248,22 Gulden (Ausgaben: 56,54 Gulden) verweisen auf einen Erfolg, doch wurde das dreiaktige Singspiel in Temeswar nicht mehr wiederholt. Von einem „Einheimischen“ verfasst, stellte es einen regionsfremden Stoff dar: in Tirol wird das Dreiecksverhältnis (eine Frau zwischen zwei Männern) in einer Intrigenhandlung vorgestellt. Selbstverständlich: „kehrt der Zitherschläger in sein Dorf zurück, wo er seine todt geglaubte Mutter und seine Geliebte wiederfindet“⁶⁵⁵. Danach erfahren wir vom Rezensenten nur noch: „Was die Darstellung anbetrifft waren wir ganz zufrieden, und muss Herr Blumlacher genannt werden; weiters haben uns noch recht zufrieden gestellt, Herr Seiferth, „Postknecht“, eine komische Figur, wahrhaftig recht brav dargestellt. Ferner sind noch zu erwähnen Frau Juga, Frl. Seeborn, Herr Karschin, Herr Schößler und die Herren Deutsch und Krieger. Es wäre angezeigt, wenn dieses Werkchen, welches in musikalischer Beziehung auch recht lieblich ist, wiederholt werden könnte“⁶⁵⁶.

⁶⁵⁵ Adiaphoros: Theater. In: Temeswarer Wochenblatt, 1863, S. 94.

⁶⁵⁶ Ebenda.

Dass die Wiederholung nur in Hermannstadt erfolgte, ist schon gesagt worden. Allerdings lässt der Theaterkritiker wenigstens ein Motiv des Interesses an dieser Neuheit erkennen: die Zuschauer können „die Landsleute“ von Blumlacher, d.h. die Tiroler, besser kennen lernen.

Reimann selbst hat sich lokalpatriotisch betätigt, als er Prologe schrieb. Erwähnenswert ist derjenige, der zum Jahresbeginn 1863 ein Bild des Temeswarer Domplatzes begleitete, auf welchem - die Bühne war dem Domplatz nachgestaltet - die gesamte Theatergesellschaft Reimann das Publikum begrüßte und zum neuen Jahr beglückwünschte⁶⁵⁷.

Nicht immer ist eine Förderung lokaler Initiativen durch die Schauspielgesellschaft Reimann zu erkennen. Obwohl die Schauspielerin Ebbel, ein Mitglied der Reimannschane Truppe, den schriftstellernden türkischen Konsul in Temeswar, Murad Efendi (eigentlich: Franz Werner⁶⁵⁸), heiratete, führte Reimann keines der Stücke von Franz Werner auf, von dem später, am 24. Mai 1872 das Drama „Selim III.“ ins Programm des Wiener Burgtheaters aufgenommen wurde.

Wenn die Beziehung Reimanns zu dramatischen Talenten in Temeswar und Umgebung nicht sehr ausgeprägt erscheint, so ist sein Eingehen auf ungarische Anliegen offensichtlich. Die voranschreitende Madjarisierung hatte auch bei der Institution Theater nicht Halt gemacht. Schon im Jahre 1858 war das deutsche Theater in Temeswar vom Leiter der ungarischen Bühne in Arad, Josef Szabó, übernommen worden. Weil Friedrich Strampfer dann wieder ins Banat zurückkehrte, blieben diese Spielzeiten eine Episode. Weniger zufällig ist es, dass der Solist Bignio bei seinem Auftreten in Temeswar am 28. Februar 1863 eine Ernani-Arie ungarisch sang⁶⁵⁹. Noch wichtiger ist das Gastspiel der ungarischen Theatertruppe Molnár am 14. März 1863. Eduard Reimann fuhr den Gästen bis Arad entgegen, und die Zeitungswerbung tat das ihre: mit 445,91 Gulden Einnahmen (70,57 Ausgaben) war dieses ungarische Gastspiel die erfolgreichste Vorstellung in Reimanns erstem Jahr in Temeswar.

Diese Versuche mit ungarischsprachigen Aufführungen sind nicht fortgesetzt worden. Dafür verwendete der Theaterdirektor sich für Stücke mit ungarischem Sujet. Schon am 22. Januar 1863 führte er ein historisches Drama von Hegedüs auf, das sich mit den Nachfolgern Stephans des Heiligen beschäftigte. Der Kritiker lobt Darsteller und den Regisseur Karschin, denn:

„Es freut uns sehr, über die Darstellung nur Schmeichelhaftes schreiben zu können, da wir, die dieses Drama von Schauspielern des Pester Nationaltheaters sahen, welche doch den Magyaren besser charakterisieren

⁶⁵⁷ Adiaphoros (Theater. In: Temeswarer Wochenblatt, 1863, S. 7) beschreibt die Aufführung: "Unsere Theatedirection hat nicht versäumt, das Neujahrsfest zu feiern. Es begann mit der herrlichen Mendelsohnschen Ouvertüre aus "Sommernachtstraum", in welcher jede Note eine Perle ist, natürlich nur für jene, die für classische Musik eingenommen sind. Nach der Ouvertüre flog der Vorhang empor, und wir sahen im Hintergrunde unseren Domplatz, welches Gemälde Herrn Slavik zur Ehre gereicht; - und das ganze Theaterpersonale, an der Spitze der Director, stand auf der Bühne und es wurde eine Festhymne ausgeführt, nach welcher unsere verdienstvolle Schauspielerin, Fräulein Seeborn, hervortrat, und einen recht sinnigen Prolog, welchen Herr Director Reimann verfaßte, - sprach und uns damit unwillkürlich ein Lächeln abzwang, da in dem Prologe Alles bedacht wurde."

⁶⁵⁸ Siehe dazu: PEDERIN, Ivan: Murad Efendi - Franz Werner. In: Südost-Forschungen, 1973, Bd. 32, S. 106-122; auch: ZIEGLER, Heinrich: Murad Efendi (Franz von Werner). Eine Biographie und Würdigung seiner dramatischen Werke. Diss. Dortmund 1917.

⁶⁵⁹ Was der Kritiker Simonchich besonders hervorhebt. In: Temeswarer Wochenblatt", 1863, S. 72.

können, - von deutschen Schauspielern solch eine gelungene Darstellung nicht erwarten durften (...) Herr Reimann spielte den „Stephan“ so charakteristisch, als hätte er es ganz nach Aufzeichnungen der ungarischen Chronikschreiber getan (...)“⁶⁶⁰.

Nicht jeder Versuch fand die Zustimmung des Kritikers. Am 1. Januar 1865 wurde eine Operette „Tochter der Pußta“ aufgeführt. Emil von Simonchich, der Rezensent, schreibt darüber empört:

„Die neue Operette (...) ist eine Novität von sehr geringem Werthe. Da wir zufällig die Ehre haben, ein Vollblut-Ungar zu sein, aus einer Gegend aus dem Alföld, wo ein Fremder den Charakter des ungarischen Volkes nur allein studieren kann, behagen uns solche Werke aus dem Leben des ungarischen Volkes, von einem Fremden und Unkundigen geschrieben, gar nicht (...). Der Verfasser hat zu wenig Begriff über die Sitten und Manieren jenes Volkes, deren Eigenthümlichkeiten sogar manchen Einheimischen unbewusst sind“⁶⁶¹.

Reimann ließ sich von dieser Kritik nicht einschüchtern und spielte auch in Hermannstadt die Operette mit ihren ethnischen Klischees. Ähnliche Versuche gab es auch in der Folge; wir begnügen uns damit, „Wien in Pesth“ zu nennen, das den Erfolg der „Tochter der Pußta“ nicht erreichte (198,38 Einnahmen, 69,33 Gulden Auslagen; bei: „Wien in Pesth“: 59,56 Gulden Einnahmen, 54,44 Gulden Ausgaben). Zu einem äußerst großen - wohl auch politischen - Erfolg wurde die Doppelvorstellung am 18. März 1868: „Die Mönche“ und „Ausgleich mit Ungarn“ kamen auf die Bühne und brachten 322,95 Gulden Gewinn (84,35 Gulden Auslagen). Neue Werke ungarischer Dramatiker fehlen in den späteren Jahren von Reimanns Tätigkeit in Temeswar.

Auch die serbische Dramatik erscheint ein einziges Mal zu Beginn von Reimanns Tätigkeit in Temeswar. Am 12. Januar 1863 wurden ein historisches Drama von Popovic „Zar Urosch“ und ein Nachspiel „Vukaschins Tod auf dem Amselfeld“ aufgeführt. Adiaphoros, der den Schauspielern zugesteht, „recht brav“ agiert zu haben, merkt an: „Das vorliegende Stück behandelt einen Stoff aus Serbiens Geschichte, der zu einem guten Trauerspiele hätte gestaltet werden können, wenn die serbische Dramenliteratur auf dem Punkte stände, wo man sagen kann, dass sie die Wiege verlassen habe“⁶⁶². Danach wird dem Verfasser vorgeworfen, daß er keine erkennbaren Charaktere entworfen habe und daß sein Stück zu sehr deskriptiv bliebe. Das Publikum kam nur zögernd zu der Darbietung (Einnahmen: 62,32 Gulden, Ausgaben 51,54 Gulden). Es blieb bei diesem einen Versuch, serbische Literatur zu berücksichtigen.

Erstaunlich ist nicht, dass Reimann keine rumänischen Stücke heranzog, denn diese sind erst in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts ins Deutsche übersetzt worden. Warum Reimann jedoch diejenigen Erfolgsstücke nicht einsetzte, in denen Rumänen eine Rolle spielen, ist nicht nachzuvollziehen. Schon unter dem Direktorat von Herzog und Hirschfeld war das Drama von Franul von Weißenthurn „Der Wald von Hermannstadt“ am 9. Oktober 1823 in Temeswar aufgeführt worden⁶⁶³. Im Jahre 1826 entstand sogar eine Oper „Elisene“ nach diesem Stück, die der Temeswarer Kapellmeister Röbel komponiert

⁶⁶⁰ Adiaphoros. In: Temeswarer Wochenblatt, 1863, S. 32.

⁶⁶¹ POLLICINELLO: Theater, in: Temeswarer Wochenblatt, 1865, S. 8.

⁶⁶² Ebenda, S. 19.

⁶⁶³ Siehe dazu: FINDL, Georg: Theater-Taschenbuch 1824, Temeswar, o. S.

hatte⁶⁶⁴. Das Stück, mehr als die Oper, wurde im Banat sowohl von deutschen, als auch von rumänischen und ungarischen Truppen bis zum Jahrhundertende immer wieder gespielt. Bei Reimann erscheint es kein einziges Mal in seinem Repertoire.

Nicht bekannt ist, ob Reimann die Aufführungen der Pascaly-Truppe gekannt hat, die sowohl in Siebenbürgen als auch im Banat zu sehen war. Ebenso ist unklar, ob die Tänzerin Albina di Rhona, die am 12. Oktober 1863 bei Reimann auftrat, rumänischer Abstammung war. Die Gründe, weshalb Reimann rumänische Stoffe in deutschen Dramen und Lustspielen gemieden hat, werden noch zu hinterfragen sein. Es ist nicht auszuschließen, dass sie mit der ungarischen Nationalitätenpolitik zusammenhängen, die der subventionsabhängige Direktor zu beachten hatte.

⁶⁶⁴ Siehe: STOLZ, Alois: Theater-Journal 1826, Temeswar.

DIE „VERLORENEN“ SÖHNE UND TÖCHTER - DEUTSCHE SCHAUSPIELER AUS DEM BANAT AUF EUROPÄISCHEN BÜHNEN

1.

Die erste gründliche Arbeit über die Geschichte des deutschen Theaters im Banat entstand im Jahre 1943 als Dissertation von Josefa Maria Rosl Schütz in Wien. „Die Geschichte des Temesvarer Theaters im 18. und 19. Jahrhundert“ wurde 1972 von Maria Pechtol - so lautete später der Name der Tochter des vorbildlichen Pädagogen Dr. Joseph Schütz - unter dem Titel „Thalia in Temeswar“ einem interessierten Publikum vorgestellt. Hauptbezugspunkt ist - wie es der Titel nahe legt - das deutsche Theater in der Banater Hauptstadt Temeswar. Weil die Geschichte des deutschen Theaters in Lugosch zwar 1980 in einer Staatsexamensarbeit von Hannelore Müller behandelt wurde⁶⁶⁵, 1972 aber weitgehend unbekannt war, weil auch über das deutsche Theater in Orawitz, Arad und denkt man an das ungeteilte Banat - in Großbetschkerek, Weißkirchen, Pancsova - 1943 und 1972 in keiner Überblicksdarstellung präsentiert worden war, konnte Maria Pechtol bei ihren Bemühungen zwar die vorhandene Literatur über das Theater in Temeswar auswerten, sie durch eigene Archivarbeiten und durch die Durchsicht periodischer Literatur ergänzen, aber die Verbindungslinien, die es zwischen den einzelnen Theatern im Banat gegeben hat, konnten dabei nicht - oder nur in Ansätzen und an Einzelbeispielen - beachtet werden. Wie es in Temeswar dazu kam, dass z.B. nach 1840 der Temeswarer Theaterdirektor Alexander Schmid sein Ensemble durchwegs von den Bühnen in Pancsova, Betschkerek und Szegedin anheuerte, wird nicht geklärt. Auch ist nicht ersichtlich, dass Eduard Reimann, dessen Schauspieler auch in Orawitz und Großbetschkerek auftraten, seine Tätigkeit ebenso wenig nur auf Temeswar beschränkte wie die Prinzipale, die in Großbetschkerek und Orawitz miteinander zusammenarbeiteten, ihre Aufführungen strikt auf die beiden erwähnten Ortschaften beschränkten. Wenn man im „Deutschen Bühnenalmanach“ von 1835-1890 nachschlägt, kann man den Austausch von Schauspielern zwischen Kronstadt, Hermannstadt, Temeswar, Orawitz, Großbetschkerek zum Teil nachvollziehen. Es nimmt nicht Wunder, dass auch die Theaterdirektoren in den erwähnten Städten oft mehrere Truppen leiteten. Der berühmte Theaterdirektor Theodor Müller war gleichzeitig Direktor in Temeswar, Kronstadt und Bukarest.

Diese Beziehungen zwischen den einzelnen Theatern und Theaterensembles konnten weder 1943 noch 1972 exakt dargestellt werden. In der wichtigen Arbeit von Maria Pechtol geht es vor allem darum, die Chronologie der einzelnen Theatertruppen in Temeswar zu ermitteln und die Auswirkungen des Führungswechsels auf die Spielplangestaltung zu erkennen.

⁶⁶⁵ Beiträge zur Geschichte des deutschen Theaters in Lugosch im 19. Jahrhundert. Temeswar 1980, 56 S. (wiss. Betreuer: Lektor Walter Engel).

Heute müssten viele zusätzliche Fragen der Geschichte deutscher Bühnen im Banat bereits gestellt sein, müssten Einzeluntersuchungen zu vielen Problemen vorliegen, die einen neuen Syntheseversuch stützen könnten. Dass dem nicht so ist, wissen alle - man kann ruhig sagen - Betroffenen. Zwar hat das Temeswarer Deutsche Staatstheater, das 1953 gegründet wurde, nach zwei Jahrzehnten seiner Existenz zwei Chronisten gefunden: Nikolaus Berwanger und Wilhelm Junesch⁶⁶⁶, doch sind die exakten Daten und vor allem die statistisch wichtigen Zahlenangaben inzwischen durch die nachfolgenden Theaterjahre unvollständig geworden bzw. ersetzen sie die nicht erfolgte Deutung der historischen Rolle dieses Theaters nicht.

2.

Wir wollen heute eine einzige Frage stellen, die dadurch akut wurde, dass die früheren Einzelfälle uns zu typischen und zahlenmäßig bedeutsamen Anliegen wurden. Es handelt sich um das Schicksal von Schauspielern, die - im Banat geboren oder dort ins Berufsleben eingetreten - später ihre Laufbahn (vom Banat aus betrachtet) an ausländischen Bühnen zu einem Höhepunkt führen. In den meisten Fällen kehren sie ihrer Geburtsheimat endgültig den Rücken. Die Verbindung zum Theater und zur Banater Wirklichkeit bricht irgendwo unvermittelt ab. Ob sich dabei als Folge ein Exil-Bewusstsein einstellt oder nicht, mag vorerst dahingestellt sein. Sicher ist, dass es seit dem 18. Jahrhundert - vor allem in einem so wandelbaren und unsteten Gewerbe wie es das des Schauspielers ist - immer wieder Beispiele dafür gegeben hat, dass eine Provinzbühne Ort des ersten Auftretens eines späteren Stars war. Das wohl bekannteste Beispiel für Temeswar ist das des Schauspielers Brockmann. Johann Franz Hieronymus Brockmann (1745 Graz - 1812 Wien), der Sohn eines Turmwächters aus Graz, trat früh in Verbindung zur Truppe der Bodenburgerin. Als Schwiegersohn der Bodenburgerin feierte er seine ersten großen Triumphe auf der Bühne von Temeswar und Hermannstadt. Die „personifizierte Wahrheit“ (Iffland) wurde nach einer Tournee durch Deutschland, einem Engagement in Hamburg, vor allem aber nach seiner damals unerreichten Hamlet-Darstellung ans Wiener-Burgtheater berufen. Von 1789-1791 war Brockmann sogar Direktor dieses Theaters. Kaiser Joseph persönlich zeichnete ihn aus. Nach Temeswar kam Brockmann nicht mehr.

Ähnlich verhielt es sich mit Johanna Huber (geb. 1795 zu Wien, gest. nach 1840 in Wien), die als „Nanette“ ein Liebling der Wiener Zuschauer wurde. Die populäre Schauspielerin trat schon als Kind auf die Temeswarer Bühne, angeblich um 1809-1810, als Costenoble das Temeswarer Theater leitete⁶⁶⁷. Nanette, die Costenoble zufolge „üppig gebaut war“ und „sehr angenehme, wohl außer der Bühne schon etwas verwelkte Züge hatte“, feierte ihre größten Erfolge am Leopoldstädter Theater in Wien und wurde nur deshalb nicht ans Burgtheater verpflichtet, weil sie ihren Wiener Dialekt unverblümt auf der Bühne sprach. Auch sie ist nie mehr nach Temeswar, an die Stätte ihres frühen Erfolgs, zurückgekehrt.

Die beiden Fälle sind exemplarisch: Eine Provinzbühne - und das war die von Temeswar selbst dann, wenn sie 1832 durch Theodor Müller eines der schönsten Theatergebäude in

⁶⁶⁶ Vgl. Zwei Jahrzehnte im Rampenlicht. Illustrierte Geschichte der Temeswarer Deutschen Staatsbühne. Bukarest 1974.

⁶⁶⁷ Costenoble fehlt in der Chronologie von Maria Pechtol.

Österreich-Ungarn erhielt - war immer nur Ausgangspunkt für den Aufstieg von Talenten, die hier ihre Fähigkeiten erproben konnten, danach jedoch in der großen weiten Welt mehr Anerkennung zu finden hofften.

Dass es im Banat eine recht gute Ausgangslage für angehende Bühnenkünstler gab, lässt auch ein Nachschlagewerk wie Ludwig Eisenbergs „Großes Biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im 19. Jahrhundert“⁶⁶⁸ erkennen. Von den dort erfassten Schauspielern stammt mehr als ein Dutzend aus dem Banat. Ungefähr zwei weitere Dutzend sind vorübergehend im Banat aufgetreten. Das ist nur die Spitze des Eisbergs, denn wie viele tüchtige Schauspieler brachten es und bringen es zu europäischer Berühmtheit? Und vor allem auf solche bezieht sich das „Biographische Lexikon“, das für spätere ähnliche Werke zur Fundgrube wurde. Vor allem Wilhelm Kosch setzte mit viel Umsicht die Bemühungen von Eisenberg fort. Bei ihm muss man in Betracht ziehen, dass er - nachdem er ein Schriftstellerlexikon zusammengestellt hatte - Wert darauf legte, dass alle deutschen Künstler, vor allem auch die Auslandsdeutschen, zu beachten seien. Das hat dazu geführt, dass in der Neuauflage des „Kosch“ z.B. alle Banater Autoren aufgenommen wurden (Band 10 gelangt bis zu dem Stichwort „Myss“).

3.

Das „Deutsche Theater-Lexikon“ von Wilhelm Kosch⁶⁶⁹ hat es auf zwei Bände gebracht. Es stellt Schauspieler vor, aber auch Städte. Hermannstadt als Theaterstadt erscheint in Band I, Temeswar kommt nicht mehr zu seinem Recht, da der betreffende Band von Kosch nicht mehr erarbeitet wurde. Und auch Ida Bauer aus Großkikinda, die durch Heirat zu einer Ida Sturm wurde, wird nicht mehr vorgestellt. Die übrigen Banater, die schon bei Eisenberg erscheinen, kommen auch bei Kosch vor. Das zeugt dafür, dass sie sich als feste Größen in der Geschichte des deutschen Schauspiels etabliert haben.

Das ist der Fall bei Beatrix Fischer-Schwarzböck, die am 6. Februar 1806 in Temeswar geboren wurde und am 12. September 1885 in Karlsruhe starb. Ihr Vater war Beamter und hieß Macher. Nach seinem frühen Tod heiratete die Mutter den Wiener Regisseur Ludwig Schwarzböck. Damit war der Berufsweg der Tochter vorgezeichnet. Schon am 17. September 1823 stand sie als Kätchen von Heilbronn auf der Bühne des Theaters an der Wien und fand Beachtung. Als sie für eine Kollegin einspringen musste und dabei den Gesangspart übernahm, entdeckte man ihre eigentliche Begabung: sie wandte fortan dem Sprechtheater den Rücken zu, und ihre Laufbahn als gefeierte Sängerin begann. 1825 sang sie die Emilie in der lyrischen Oper „Die Schweizerfamilie“ von Joseph Weigel. Bis zu ihrer letzten Rolle, die sie am 27. Januar 1854 in Karlsruhe vortrug - die Gräfin in Mozarts „Figaros Hochzeit“ - hat sie in ganz Europa hunderte von Auftritten auf den angesehensten Bühnen hinter sich. 1829 war sie mit der Oper aus Kassel in Paris als deutsche Sängerin aufgetreten. Der Erfolg war außerordentlich. Nach London wurde sie 1832 und 1840 berufen. Am Kings-Theatre und am Prinzess-Theatre musste sie 29 mal hintereinander auftreten, so begeistert waren ihre Zuhörer. In den dreißiger Jahren schrieb man mal in Hamburg, mal in Berlin über die Primadonna, die seit Januar 1831 in Karlsruhe zur Kammersängerin auf Lebzeiten ernannt worden war. Ihre erste Rolle in Karlsruhe am

⁶⁶⁸ Leipzig 1903.

⁶⁶⁹ Klagenfurt und Wien 1953.

Hoftheater war die Agathe. Ihr Mann, der Schauspieler Karl Fischer, verdankt vermutlich dem Ruhm seiner Gattin seine Laufbahn in Karlsruhe, wo er es 1872 zum Oberregisseur brachte. Inzwischen wurde über die Benefizvorstellungen der Sängerin oft berichtet, über ihre Aufenthalte im nahen Baden-Baden ebenfalls. Als sie nach einer Augenoperation starb, war der Nekrolog des „Schwäbischen Tagesblatts“ eine einzige Lobeshymne. Nur in ihrer Geburtsstadt Temeswar hat Beatrix Fischer-Schwarzböck nie gesungen, und bis heute weiß man in Temeswar wenig von ihr. Ihre Bilder sind in Wien, München, Karlsruhe aufbewahrt worden, ihre Kritiken kennt heute kaum noch jemand. Das ist ein erstes Beispiel für gebürtige Banater an deutschen Bühnen.

Ein zweites Beispiel: Friederike Herbst wurde im Jahre 1803 in Temeswar geboren. Sie starb am 13. Juni 1866 in Prag, der ehemaligen deutschen Kaiserstadt. Friederike Herbst ist die Tochter eines Schauspielers und einer polnischen Gräfin. Nach dem frühen Tod des Vaters kam sie nach Breslau, wo sie der Schauspieler Ludwig Devrient in seine Obhut nahm, da die Gräfin sich nicht um die Tochter kümmerte. Herbst trat als Sentimentale und als Heroine auf. 1817 debütierte sie in Breslau, dann fand sie in Magdeburg und Prag Anerkennung. Danach erhielt sie Verträge in Brünn (1822-24), Breslau (1824-26), Graz (1826-28) und trat auch im Theater an der Wien und in Hamburg auf. Wie Fischer-Schwarzböck gehörten das Gretchen und das Käthen von Heilbronn zu ihren Glanzrollen. Seit 1829 und bis 1854 spielte Friederike Herbst fast ausschließlich in Prag. Sie war hier der erklärte Liebling des deutschen Publikums. Aber auch sie trat nie in Temeswar auf, und ihre Landsleute haben sich bis heute nicht um ihre Erfolge gekümmert.

Nummer 3: Im Januar 1877 kam es am Hoftheater von Sigmaringen zu einem bemerkenswerten Debüt. Die Tochter des Oberingenieurs der österreichisch-ungarischen Staatsbahnen Klinkhammer trat als Magdalena in Karl Gutzkows Lustspiel „Das Urbild der Tartüffe“ auf. Therese Klinkhammer kam 1859 in Orawitz zur Welt und starb am 21. November 1935 in Frankfurt am Main. Ihre Theaterkarriere begann vor den Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen, führte sie 1878 ans Berliner Residenztheater, 1879 ans Hoftheater in Dresden, 1880 nach Frankfurt am Main. Hamburg und wieder Berlin waren weitere Stationen, aber Frankfurt blieb ein Bezugspunkt. Antwerpen, Brüssel, Rotterdam, Amsterdam, Wien luden sie zu wiederholten Malen ein. Die Schülerin des Schauspielers Leo Friedrich war eine Meisterin geworden. Sie machte buchstäblich Schule: 1896 gründete sie eine Theaterschule in Frankfurt am Main und leitete diese bis 1931. Dann zog sie sich zurück und ließ ihre Schülerinnen weitermachen. „Klinkhammer ist eine Schauspielerin mit festem Wirklichkeitssinn, der die Wahrheit als oberstes Grundgesetz der Kunst gilt und die dem Konventionellen nicht die geringste Konzession macht“, schrieb Eisenberg über die gebürtige Banaterin. Aber ins Banat kam sie nicht mehr, und ihre Schauspielschule wurde von keinem Banater besucht. Auch weiß man heute weder in Orawitz noch in Temeswar etwas über das vielfältige Wirken von Therese Klinkhammer.

Um das schöne Geschlecht nicht zu sehr monologieren zu lassen, erwähnen wir einen vierten Fall: der Schauspieler Adolf Weiße stammt aus Lugosch. Am 4. April 1856 wurde er in der Stadt an der Temesch geboren. In Venedig und Wien war er früh und ausgiebig. In Wien entdeckte der Schauspieler Josef Lewinsky sein Talent und bereitete ihn auf die Bühnenlaufbahn vor. Am 3. April 1878 trat er zum ersten Mal in Brachvogels Trauerspiel „Narziß“ auf. 1879 kam Weiße an das Hoftheater nach Kassel, wo er für das Fach des Intriganten beansprucht wurde. Im Laufe der Zeit wechselte er in das Fach der Heldendarsteller über. 1887 war er am Stadttheater in Köln verpflichtet, zwei Jahre danach spielte er am Wiener Volkstheater. Seine erste Rolle in Wien war König Carl in der „Bluthochzeit“. Der Erfolg stellte sich erst ein, als er den Staatsanwalt Tschuku in der

„Hochzeit von Väleni“ spielte. Adam Müller-Guttenbrunn besprach diese Aufführung eines Stückes, das der bekannte Romancier Ludwig Ganghofer zusammen mit dem aus Jassy stammenden Journalisten Marco Brociner geschrieben hatte.

„Weiße verwendet viel Fleiß auf das gesprochene Wort, wie er überhaupt der Deutlichkeit des Vortrages, der feinen Nuancierung und der markanten Sprechweise sorgfältigste Aufmerksamkeit widmet; und ebenso wie seine Sprache ist auch seine Darstellungsweise anschaulich, prägnant, charakteristisch. Seine ganz außerordentlich vornehme Art zu spielen, weist ihm das Fach der ‚peres nobles‘ zu, in welchem ihm seine Würde, von seiner hohen, distinguierten Gestalt besonders unterstützt, vortrefflich zu statten kommt“,

schreibt Eisenberg. Aber auch Adolf Weiße war während seiner Erfolge nie mehr im Banat. Weder in Lugosch noch in Temeswar konnte man ihn hören. So musste man sich nicht bemühen, ihn gänzlich zu vergessen.

Man könnte fortfahren, denn es gibt noch genug Beispiele. Etwa Ida Bauer, geb. am 24. März 1873 in Großkikinda, die in Hermannstadt, Wien und Hamburg Beachtung fand und von deren Darstellung der Shakespeareschen Julia ein Hamburger Rezensent schrieb, dass die Verkörperung dieser Rolle „vollendeter nicht gedacht werden könne“. Oder man kann an Olga Pewny denken, die in Pancsova 1872 zur Welt kam, in Darmstadt debütierte, an der Metropolitan-Oper in New York sang, in Breslau lange Zeit unter Vertrag stand und u.a. in Bayreuth gastierte. Auch an Louise von Posgay, geb. am 18. März 1864 in Lippa, ist zu denken, die in den USA zu sehen war, in Gera, Kiel, Braunschweig. Als sie 1884 am Hoftheater in Meiningen debütierte, war das von vornherein ein gutes Vorzeichen. Als die gebürtige Lippaerin 1901 freiwillig die Bühne verließ, bewies sie damit, dass sie selbstkritisch genug war und die Heldinnen-Rollen rechtzeitig anderen überlassen konnte. Wir können auch von Ilona Sperr sprechen, die am 22. Mai in Temeswar geboren wurde. Ihr Vater war ein angesehener Gutsbesitzer, der seiner Tochter eine Ausbildung am Raimundtheater bezahlen konnte. Ob sie vielleicht durch Adam Müller-Guttenbrunn dorthin gebracht wurde, ist nicht zu ermitteln. Aus Wien kam die junge Schauspielerinnen aber zunächst nach Preßburg und Karlsbad, ehe sie in Berlin eine Verpflichtung am Schauspielhaus erhielt.

Aus dem bisher Gesagten lässt sich zunächst nur ableiten, dass sich im Banat viel mehr anerkannte Schauspielerinnen entdecken ließen als bekannte Schauspieler. Diese kamen meist von außen und stiegen nach dem Ersterfolg in Temeswar ziemlich schnell und unvermittelt in zentrale Schauspielhäuser auf.

4.

Wie stark der weibliche Andrang zur Bühne war, ist im Banat sogar literarisch dargestellt worden. Adam Müller-Guttenbrunn - endlich ein Banater, der in seinem Leben viel für das Theaterleben getan hat: allerdings für das Wiener Theaterleben - hat in seinem zweiten und sehr erfolgreichen Roman über das Banat (inzwischen war der Autor selbst der Theaterwelt entflohen), auch eine Theaterepisode eingebaut. Sie ist für die Art, Wirklichkeit zu deuten, bezeichnend. In dem Roman „Die Glocken der Heimat“ (1910) ist die Nichte des Dorfpfarrers Horvath, Juliska von Kerpely, eine der wenigen „Herrischen“, die sich in Karlsdorf-Rudolfsgnad unter den 3000 deutschen Bauern aufhielten. Sie ist bei den französischen Schwestern in Preßburg erzogen worden, hat vielleicht in Preßburg schon Theateraufführungen gesehen. In Karlsdorf ist der Theaterbesuch in Temeswar, der

3-4 Mal im Laufe eines Jahres stattfindet, ein Ausbruch aus der Monotonie des ländlichen Alltags. Der Heldendarsteller des ungarischen Staatstheaters, Pálkay Vidor, bringt Juliska das Handwerk des Schauspielers bei. Um sie verführen zu können, lässt er sie in einer Maeterlinck-Aufführung als Monna Vanna auftreten. Der Erfolg der Anfängerin bestätigt dieser nur, dass sie den Weg in die große Welt angetreten hat. Sie verlässt Pálkay und zieht mit dem Grafen Ruppert nach Wien, wo sie - entgegen den Wünschen ihres nationalistisch, promadjarischen Onkels Horvath - die deutsche Kunst wählt. Im Sinne von Müller-Guttenbrunn ist Juliska ein „gerettetes“ Künstlerleben. Denn Theater, das madjarisch ist, sieht wie folgt aus:

„Das Piaristengymnasium hatte sich alle Stehplätze erobert, denn der studierenden Jugend wurde um der madjarischen Sprache willen das Theater gänzlich freigegeben. Kein pädagogisches, kein sittliches Bedenken kam auf neben dem einen Bestreben, der Jugend dieser immer noch deutschen Stadt Gelegenheit zu bieten, reines madjarisch zu hören. Die französischen Bordellkomödien des Berliner Residenztheaters und des Joseph städtischen in Wien finden rasch den Weg nach Ofen-Pest, und von dort vergiften sie das ganze Land. Was in Weltstädten als ein Ventil wirkt für den hoch aufgespeicherten Lebensdrang müßiger Menschen, was dort als das Ungewöhnliche, als Spezialität gepflegt wird neben dem bürgerlichen Familientheater, als Zuflucht der Reichsten und Freiesten — diese Lebemänner- und Maitressenliteratur wird in der fernen Provinz als das neueste und Modernste feilgeboten, und es schlägt alles Bessere tot. So bereitet sich allerorten die seltsame Wandlung vor, dass die Provinz verderbter erscheint als die Großstadt. Stücke, von deren Existenz die Groß Stadtfamilie, die bürgerliche Großstadtjugend kaum eine Ahnung hat, bilden in fernen kleinen Städte den Hauptreiz des Schauspiels, sind dort das tägliche Brot des Theaters - weil man, indem man sie besucht, die Mode der Hauptstadt mit zu machen glaubt.“

Man entnimmt dieser Textstelle noch Müller-Guttenbrunns Abneigung gegen das hektische Alltagsleben eines Theaters. Er selbst war sowohl als Direktor am Raimund-Theater als auch als Leiter des Kaiser-Jubiläumstheaters in Wien Intrigen zum Opfer gefallen. Seine Stücke konnten nicht aufgeführt werden, was der Autor selbst nie akzeptieren wollte. Auch im Banat war Müller-Guttenbrunn - wie in ganz Ungarn - wegen seiner pangermanischen Denkweise verpönt. In Temeswar ist in ungarischer Zeit keines seiner Stücke überhaupt von einem Theater in Erwägung gezogen worden. So ist die Schelte auch persönlich getönt. Insgesamt entspricht sie aber der Haltung des Autors, die Zwischentöne ausschloss. Alles was nicht Deutsch war, stieß bei Müller-Guttenbrunn auf Ablehnung. In dem Augenblick, wo sich Juliska von Kerpely für die deutsche Bühne entschied - weil sie dadurch bei ihrem geliebte Grafen sein kann - ist Theater wieder eine ehrenwerte Institution, der Schauspielerstand weit entfernt von Intrigen und Brotneid.

Aber auch bei Müller-Guttenbrunn wird die Schauspielerin in Wien vergessen, weil wichtigere Geschäfte im Dorfleben auf der Tagesordnung stehen. Auch hier ist der nach Amerika ausgewanderte Ingenieur Trautmann ein „verlorener“ Sohn, und die Freude über den nationalen „Sieg“ beim Übertritt Juliskas zum deutschen Theater verdeckt nur, dass sie durch ein Vergessen-Werden in der Geburtsheimat ebenfalls zu den sogenannten „Verlorenen“ oder Vermissten gehört.

5.

Bis 1945 war es eine normale Entwicklung, wenn ein Künstler, der im Banat geboren wurde, irgendwo in Europa ein größeres Publikum fand, dort seinem Beruf nachging. Wenn er seine Heimat vergaß oder von ihr vergessen wurde, dann lag die Schuld bei ihm und bei seinen Landsleuten. Die Freiheit, die Ausgezogenen nicht zu vergessen, die Geburtsheimat nicht zu verdrängen, war jedem Einzelnen gegeben. Réne Fülöp-Miller, durch seine Geschichte der Jesuiten weltweit bekannt, schrieb regelmäßig an seine Mutter nach Karansebesch und hielt Verbindungen zu Landsleuten aufrecht. In den dreißiger Jahren war er einige Male zu Besuch im Banat, was der Tagespresse nie verborgen blieb. Unbekannt blieb den meisten, dass Philipp Müller in Amerika - die Welt war nach dem Zweiten Weltkrieg mindestens zweigeteilt - Theaterstücke schrieb. Sie sind nie gespielt worden und warten im Nachlass in den USA auf eine Entdeckung. Und Julius Meier-Graefe, der genau drei Monate in seiner Geburtsstadt Reschitza verbracht hatte, erwähnt dies in seinem Roman „Der Vater“. Im Alter korrespondierte er mit Franz Wettel und ließ eine seiner Novellen in der Reihe der Banater Volksbücherei erscheinen. Müller-Guttenbrunn selbst wurde erst nach 1907 wieder zum Banater. Bis dahin hatte er sich in Wien so eingelebt, dass er voll und ganz Österreicher oder Großdeutscher geworden war. Und auch seine Stücke - sieht man von Hans Kehrers Dramatisierung des Romans „Meister Jakob und seine Kinder“ ab oder sein dramatischer Schwank „Der Herr Gevatter“ - sind bis heute im Banat nicht gespielt worden und sind seinen ehemaligen Landsleuten unbekannt geblieben. Warum hätte es mit Schauspielern anders sein sollen? Sie waren eben deutsche Bühnenkünstler, ob dies nun in Breslau, in Bukarest, in Paris oder New York war. Wahrscheinlich hätten die Landleute im Banat die Aufgabe gehabt, die Erfolgreichen nicht zu übersehen und - wie Wettel dies im Fall Meier-Graefe tat - sich an diese zu wenden. Vielleicht wären Kontakte nicht abgebrochen oder auch erst angebahnt worden, die sich für das Banat als fruchtbar erwiesen hätten. Denn die Tätigkeit in den großen deutschen Kulturstätten hat den Horizont der Künstler sichtlich erweitert. Wenn ein Teil dieser Erfahrung der Geburtsheimat zugute gekommen wäre, hätte dies eine Stimulierung des Kulturlebens in Temeswar, in Arad, in Lippa, in Lugosch usw. bedeutet.

6.

Das alles ist eine Möglichkeitsform, die durch die Vergangenheit fast ausgelöscht wurde. Aktuell wird alles erst, nachdem 1945 eine Lage entstand, die so unnatürlich wie - leider - dauerhaft erschien. Jetzt kamen deutsche Künstler und Banater Deutsche nicht durch ihre Entwicklung, durch ihre Leistungssteigerung in das Einzugsfeld deutscher Kunst. Sie wurden deportiert und landeten in Deutschland. Sie wurden ausgewiesen, an der freien Berufsausübung gehindert, durch die Massenabwanderungen ihrer Landsleute ebenfalls zu einer Ausreise veranlasst. Und das ist die Situation heute: in Temeswar vegetiert eine Rumpffruppe, in Österreich und Deutschland sind noch wenige „Ehemalige“ Temeswarer mitten im hektischen Treiben des deutschen Theateralltags eingefangen. An der Komödie in Basel ist Franz Keller zu sehen, in Freiburg spielt Julius Vollmer im „Sarkophag“, in Pforzheim ist Jakobi tätig. In Ingolstadt inszeniert Michael Bleiziffer Modernes, Emmerich Schäffer spielt mal in München, mal in Ingolstadt. Und viele haben den Thespiskarren verlassen, andere versuchen, eine banater-siebenbürgische Volksbühne

aufzubauen. Und sie ziehen als Otmar-Strasser-Bühne von Ort zu Ort und suchen die Wiederkehr des Unwiederbringlichen. Mit guter Laune und neu auflebenden Gesprächen sorgen sie in Süd- und Südwestdeutschland für Freude und Zustimmung.

Das alles geschieht meist jenseits unseres Wissens. Denn wie viele sind nicht aus unserem Gesichtskreis verschwunden. Wer weiß schon, wenn er in Freiburg Mozarts „Don Giovanni“ sieht, dass der Temeswarer Helmut Stürmer - in München wohnhaft, zwischen Sidney und Paris dekorierend unterwegs - das Bühnenbild entworfen hat, dass Nicky Wolcz, ein Wunderkind auf den Brettern (neben Abi Kitzl) des Temeswarer Deutschen Staatstheaters, in Freiburg Regie geführt hat; als Könnner, nicht als Ex-Temeswarer. Und wer hat in Ulm die Opernaufführung im Mai gesehen und Stürmers Bühnenbild bewundert; und wer hat... man kann fortfahren, aber eines ist klar: auch heute vergessen wir unsere Künstler, die „groß“ geworden sind. Auch heute, obwohl wir zum Teil in der gleichen Lage sind. Wir sind nicht mehr im Banat. Wir sind nur noch durch ein Bekenntnis - wie weit ist es zum Lippenbekenntnis? - Banater Schwabe oder Banater Deutsche oder Berglanddeutsche.

7.

Und wenn es schon im 19. Jahrhundert ein Hinweis auf ein fehlendes Gemeinschaftsbewusstsein sein konnte, wenn man die im eigenen Land Geborenen im Handumdrehen vergaß, wenn man ihre Heimkehr nach Deutschland als Verschwinden oder als Verlust beweihte, aber nirgends eine Erinnerung wach hielt, nirgendwo froh war, dass auf diese Art die Verbindung zum geistigen Mutterland erhalten blieb, was ist es heute? Warum wissen wir so wenig voneinander; und Künstler, die im Rampenlicht stehen, sind doch viel auffälliger als andere. Warum wissen wir nichts von ihnen? Wie soll es uns wundern, wenn wir von ihnen auch vergessen werden? Sie sind ja beruflich in einer anspruchsvolleren Umgebung. Sie sind in dieser Kunst und in diesen Kunsttempeln hier zu Hause. Das ist legitim. Wenn wir durch diese, unsere Schauspieler zu dieser Welt der deutschen Kunst — wie weit sie heute ist, kann dahingestellt bleiben - Zutritt erhalten, haben wir unsere neue Heimat geistig miterrungen. Und wir haben eine Gemeinschaft gerettet oder geschaffen, die viele von uns scheinbar Tag für Tag notwendig haben.

Und das Bekenntnis zu unseren Künstlern - mögen sie uns durch ihren Geburtsort nahe stehen, mögen sie durch ihre Tätigkeit uns allen vertraut sein - ist ein Schritt in die richtige Richtung. Gestern wie heute wird dadurch der Kontakt zur deutschen Bühnenkunst erschlossen, wird ein provinzielles Verharren abgebaut, wird es möglich, dass wir sagen: wir gehören auch dazu, denn das, was hier geleistet wird und wurde, ist von Leuten geschaffen worden, die uns nahe stehen. Durch ihre Herkunft, durch unsere Herkunft, durch ihre Fähigkeiten, durch unsere Fähigkeiten, über den Kirchturm des Heimatdorfes hinauszusehen in die weite Welt, in der wir heute sowieso leben.

8.

Wenn wir uns mit Schauspielern beschäftigen, die aus dem Banat stammen, dann können wir - im Vergleich - den Standort der Schauspielkunst im Banat ermitteln. Denn wo sollte der Wunsch nach einem Künstlerberuf entstehen, wenn es nicht die täglichen Vorbilder gab. Die großen und erfolgreichen Schauspielerinnen und Schauspieler sind ohne ein geschultes Ensemble wirkungsloser. Und wenn so viel Ausgezeichnetes aus Temeswar

oder Lugosch oder Reschitza kommen konnte, dann muss es dort - in der kleinen Bescheidenheit - doch einen beachtlichen Anspruch auf Kunstfertigkeit und ein recht gutes Leistungsniveau gegeben haben. Schon deshalb kann uns das Schicksal der Abgewanderten nicht gleichgültig sein, auch in historisch zurückliegenden Perioden. Denn während in Temeswar 1899 das deutsche Theater aufhörte, waren Sperr, Klinkhammer, Weiße u.a. Banater auf den großen deutschen Bühnen zu sehen. Und schon früher: in Würzburg war Eduard Reimann nach seinen erfolgreichen Direktorenjahren in Temeswar (1862-1870) Theaterleiter. Was hat er an Banater Erfahrungen mitgenommen? Wie sah das Theater in Würzburg unter seiner Leitung aus? Denn irgendetwas mit Temeswar Vergleichbares wird es unter Reimann auch am Main gegeben haben! Oder wie sah das Theater an der Wien unter Friedrich Strampfer aus, der aus Temeswar Peppi Gallmeyer, den Wiener Publikumsliebbling, mitnahm und die Erfahrung von zehn Theaterjahren an der Bega (1852-1862). Das alles wäre noch zu ermitteln. Und weil unsere Zahl beschränkt ist: Arbeitsteilung könnte manches erleichtern.

Menschen sind unter Menschen nicht verloren. Es gibt nur dann verlorene Söhne und Töchter, wenn man das eigene Gewissen seinem Winterschlaf überlässt. Dies geschah und geschieht leider viel zu oft. Und wenn es gilt, dass die Welt eine Bühne ist, auf der jeder seine Rolle spielt, so gilt es umgekehrt ebenfalls, dass die Bühne eine Welt ist, auf der jeder Darsteller eine Rolle spielt. Es kommt nur darauf an, dass wir seine Bedeutung richtig einschätzen. Gleichgültigkeit oder unbeteiligt sein ist dabei das wohl ungeeignetste Heilmittel. Denken wir an unsere Schauspieler, die noch tätig sind und die ihre Laufbahn beendet haben. Wir beweisen durch die Erinnerung und die Aufmerksamkeit, die wir ihnen und ihren Leistungen widmen, dass wir die Symbiose Provinz - Welt anerkennen und daraus sachliche Distanz vor den Dingen und die Kraft zur Überwindung von Schwierigkeiten für uns alle ableiten können.

DAS CZERNOWITZER INTERMEZZO DES THEATERDIREKTORS WILHELM POPP VOM DEUTSCHEN THEATER IN MÄHRISCH-OSTRAU

1. Vorüberlegungen

Es geht hier und heute um die Tätigkeit eines Theatermannes, der als Direktor des deutschen Theaters in Mährisch-Ostrau seine größten Erfolge feierte, und dessen Tätigkeit in Mähren die Promotionsschrift von Hilde (Haider)-Pregler⁶⁷⁰ ausführlich behandelt hat. Die Spielzeiten von 1920 bis 1923 hat Wilhelm Popp (1863-1925) in Rumänien verbracht, wo er Direktor des Theaters in Czernowitz und für die Spielzeit 1922-1923 auch von Hermannstadt und Kronstadt war. Um diese Tätigkeit beurteilen zu können, sind einige Vorbemerkungen unumgänglich.

In der Doppelmonarchie gab es in der österreichischen Reichshälfte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein reges und vielfältiges Theaterleben. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde dieses in wichtigen Städten weiterhin gestärkt. Dazu gehörten auch die zweitgrößte mährische Stadt Mährisch-Ostrau und die Landeshauptstadt der Bukowina, Czernowitz (heute Černivci). Die gesteigerte Wirtschaftskraft und das zunehmende Repräsentationsbedürfnis beider Städte führte fast zeitgleich zu einem neuen Theaterbau. In Mährisch-Ostrau hatte die bekannte Wiener Firma Fellner & Helmer ein Angebot unterbreitet, das nicht angenommen wurde, in Czernowitz hatte man um 600.000 Gulden ein Fellner & Helmer-Theater erworben, das am 3. Oktober 1905 eingeweiht wurde. Das Czernowitzer Theater verfügte über 750, das 1907 eingeweihte Mährisch-Ostrauer über deren 842 Plätze. Am 28. November 1907 begann in Mährisch-Ostrau der Spielbetrieb mit Schillers „Wilhelm Tell“⁶⁷¹.

In Mährisch-Ostrau war Wilhelm Popp der erste Direktor, der im neuen Theater spielen ließ, das er von der Stadt gepachtet hatte. In Czernowitz kannte man seit 1895 und 1897 den Schauspieler Popp, der anlässlich eines Gastspiels der bekannten Wiener Schauspielerin Agatha Bărzescu in Bukarest, Jassy und Czernowitz aufgetreten war.

Der Erste Weltkrieg führte in beiden Städten zu unterschiedlichen Entwicklungen: in Mährisch-Ostrau war Emil Bauer von 1914-1917 Direktor, in Czernowitz kam es zur Einstellung des Theaterbetriebs, und das Stadttheater, das Wilhelm Popp als Theaterleiter verpflichtet hatte, musste darauf warten, bis die dreimalige Besetzung der Stadt durch

⁶⁷⁰ PREGLER, Hilde: Die Geschichte des deutschsprachigen Theaters in Mährisch-Ostrau von den Anfängen bis 1944. Wien 1965. Promotion am 11. März 1966 bei Margarete Dietrich, Referent: Heinz Kindermann.

⁶⁷¹ Auch das Deutsche Landestheater in Rumänien wurde 1933 mit dem gleichen Stück auf den Weg geschickt.

die Russen und der Krieg selbst zu Ende war⁶⁷². Danach konnte die Theatertätigkeit fortgesetzt werden.

In Czernowitz und Mährisch-Ostrau bedeutete das Kriegsende eine Zäsur für alle Kultureinrichtungen, die ab 1918 in den Nachfolgestaaten der Doppelmonarchie weiter bestanden: die deutschen Theater beispielsweise wurden in der Tschechoslowakei ebenso wie in Rumänien zu Minderheitentheatern, deren Status ein anderer war als zuvor in der österreichischen Reichshälfte. Auch waren durch den Krieg die Verbindungen zwischen den einzelnen Städten und Theatern unterbrochen worden und die freie Zirkulation von Schauspielern, Regisseuren, Theaterdirektoren war empfindlich gestört, zuletzt unterbrochen worden. Theater-Unionen wie früher zwischen Pressburg (Bratislava) und Hermannstadt (Sibiu) oder Temeswar (Timișoara), zwischen Czernowitz und Lemberg (Lviv), zwischen Baden bei Wien und Raab (Győr) waren aufgrund der neuen Staatsgrenzen nicht mehr möglich.

Auch der Stellenwert der deutschen Theater in den Nachfolgestaaten war ein anderer als zuvor, und es gibt in allen Nachfolgestaaten bisher selten vermerkte Analogien: 1920 besetzten tschechische Schauspieler des Deutsche Theater in Prag, 1921 stürmten rumänische „Studenten“ das Stadttheater Czernowitz. Die Folge war, dass die früheren Spielstätten der deutschen Theater von den Theatereinrichtungen der neuen Staatsvölker beansprucht und belegt wurden. In Pressburg (Bratislava) wurde seit 1919 das Stadttheater zur Spielstätte für die tschechische Oper und das tschechische Theater (ein slowakisches musste erst geschaffen werden), und man verhandelte darüber, wie die Spielzeit auch für das ungarische und deutsche Theater Spielberechtigungen bringen sollte. Ursprünglich wollte man ab 1920 eine dreigeteilte Saison, in der jedes Theater (das tschechische, ungarische und deutsche) je vier Monate zur Verfügung gehabt hätte. Im Laufe der zwanziger Jahre traten immer seltener Gasttheater aus Wien in Pressburg auf, auch die Oper aus Brno (Brünn) kam nicht regelmäßig, dafür stabilisierten sich die tschechischen und slowakischen Theaterangebote, und in den dreißiger Jahren war das deutsche Theater ganz von der Bildfläche verschwunden⁶⁷³.

Im ungarischen Sopron (Ödenburg), das 1922 durch Volksabstimmung bei Ungarn verblieben war, fanden – mit abnehmender Intensität – deutsche (österreichische) Gastspiele statt, während die ungarischen Spielzeiten anders als die deutschen von der Stadt selbst bezuschusst wurden. 1931 hörte die deutsche Theatertätigkeit vollständig auf⁶⁷⁴.

Vor 1927, als wieder schüchterne und seltene Gastspiele begannen, hatte im SHS-Königreich (der Serben, Kroaten und Slowenen) jegliche deutsche Theatertätigkeit aufgehört. Bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs, als in Großbetschkerek, in Zagreb und Osijek deutsche Theater neu gegründet wurden, änderte sich daran so gut wie nichts.

In Rumänien gab es weiterhin das einzige deutsche Theater, das in der ehemals ungarischen Reichshälfte überlebt hatte: das deutsche Stadttheater in Hermannstadt. Dieses machte Ende 1921 Pleite: in der Literatur hat man dies immer wieder auf das Alter des seit

⁶⁷² In Hofmannsthals „Der Schwierige“ wird die Besetzung Czernowitz angesprochen, ebenso in Philipp Menczels „Als Geisel nach Sibirien verschleppt. Berlin – Wien 1916, vgl. dazu FASSEL, Horst: Philipp Menczel, ein Journalist aus Czernowitz. In: *Analele Bucovinei* 14 (1997), Nr. 1, S. 55-71.

⁶⁷³ Vgl. CESNAKOVÁ-MICHALKOVÁ, Milena: Das slowakische und deutsche Theater in Pressburg (Bratislava) in den zwanziger Jahren. In: Fassel, Horst (Hg.): *Theater und Politik. Deutschsprachige Minderheitentheater in Südosteuropa im 20. Jahrhundert*. Klausenburg 2001, S. 85-95.

⁶⁷⁴ Vgl. FASSEL, Horst: *Deutsches Minderheitentheater in Sopron (Ödenburg) in der Zwischenkriegszeit*. In: *wie Anm. 3*, S. 135-170.

1893 im Direktorat tätigen Leo Bauer zurückgeführt. Dass auch hier schon 1918 versucht wurde, durch die Aufspaltung des Ensembles in kleinere Truppen, die Rumänien bereisten, die Auflösung zu vermeiden, dass es sich demnach auch in Hermannstadt durchaus um eine systemeigene Krise handelte, wird erst jetzt immer deutlicher erkennbar. Außer in Hermannstadt begann 1918 das Czernowitzer deutsche Stadttheater erneut seine Tätigkeit. Zunächst unter der Direktion von Paul Guttman, danach unter der Leitung von Wilhelm Popp. In Czernowitz gab es zunächst keine Vorzeichen für den bevorstehenden Eklat. Im Czernowitzer Stadttheater fand am 18. September 1921 die Gründungsversammlung des Bundes der Deutschen Großrumäniens statt, und der dort gesprochene Prolog paraphrasierte den Rütli-Schwur: die 700.000 Deutschen in Rumänien waren sich ihrer Sache noch sehr sicher:

„Die ihr die ältesten seid in unserem Bund,
Siebenbürger Sachsen, treu dem Väterwort!
Und ihr, Banater Schwaben, stark und fromm!
Die ihr vom Schicksal weit getrieben streiftet
Und Bessarabiens Steppe urbar machtet!
Ihr deutsche Stämme alle dieses Reichs,
'Wir sind e i n Volk und einig wolln wir handeln!'“

Aber auch in Rumänien stand das bevor, was in der Tschechoslowakei, in Ungarn oder in Jugoslawien geschehen war.

2. Wilhelm Popp in Czernowitz (1920-1923)

Nach seiner zweiten Amtszeit in Mährisch-Ostrau (1917-1920), die eigentlich vertraglich bis 1923 dauern sollte, übernahm Wilhelm Popp die Leitung des Czernowitzer deutschen Stadttheaters, und am 4. Oktober 1920 begann die erste von drei Spielzeiten Pops in der Hauptstadt der Bukowina.

Popp plante wie zu Zeiten der k.u.k. Monarchie:

- a. ein wichtiger Schwerpunkt blieben die Gastauftritte Wiener Schauspieler;
- b. die Repertoiregestaltung glich derjenigen in Mährisch-Ostrau;
- c. wie zuvor unternahm man Kurzgastspiele in die nähere Umgebung (Radautz, rumän. Rădăuți; Sutschawa, rumän. Suceava) aber auch bis Bukarest, um Prestige und Einnahmen zu steigern;
- d. Es wurden – außer dem normalen Theaterbetrieb – Kammerspiele eingerichtet, ebenso ein Sommertheater; das war notwendig, weil in Czernowitz die Konkurrenz rumänischer, ukrainischer, jüdischer Theater und Kleinkunstabühnen – durch Gastspiele oder feste Einrichtungen – beträchtlich war. Und wenn schon vor 1914 gegolten hatte: „So eindrucksvoll die rege Beteiligung am politischen Leben in den letzten Jahren vor dem Ersten Weltkrieg war, sie wurde oft überstrahlt vom Glanz des Theaterlebens, der Konzerte und der Bälle“⁶⁷⁵, so galt dies nach 1918 umso mehr, weil jede ethnische Gruppe bestrebt war, ihre eigene repräsentative Theaterinstitution und ihre eigenen Bühnenwerke aufzubieten;

⁶⁷⁵ Vgl. TURCZYNSKI, Emanuel: Geschichte der Bukowina in der Neuzeit. Zur Sozial- und Kulturgeschichte einer mitteleuropäisch geprägten Landschaft. Wiesbaden: Harrassowitz 1993, S. 206.

- e. Die Akzeptanz Pops in Rumänien. Sie war auch eine Folge der oben angesprochenen Gepflogenheiten, die dem neuen Staatsvolk nicht genehm waren.

a. Gastspiele ausländischer Bühnenkünstler

Im Vergleich zur Vorkriegszeit waren die Gastspiele bekannter Wiener Mimen etwas weniger zahlreich, aber sie blieben ein fester Bestandteil in der Theaterplanung und auch ein Garant für Erfolge. Wir erwähnen einige Beispiele. Am 1. Februar 1921 trat Willi Klitsch vom Wiener Volkstheater in Sternheims „Marquise von Arzis“ auf, am 2. Februar gab er einen Rezitationsabend im Musikvereinsaal mit Texten von Schiller, Heine, Ginzkey und Salten⁶⁷⁶. Ebenfalls im Februar trat Karl Melzer von Theater an der Wien in Sudermanns „Die Raschhoffs“ auf; er wurde von Hedwig von Debicka begleitet. Im Mai kam es zur Uraufführung von Wedekinds „Schloss Wetterstein“:

„In Frank Wedekinds ‚Schloss Wetterstein‘ sieht man den Tod umgehen und die Decandence, den seelischen und moralischen Verfall wirken“, schrieb der Rezensent und fuhr fort: „Von der Absicht geleitet, seinen Anschauungen über die inneren Notwendigkeiten, auf denen Ehe und Familie beruhen, dramatischen Ausdruck zu geben, lässt er sich von dem Wunsche, Bühnenwirksamkeit zu erzielen, zu abenteuerlichen Gestaltungen, und von seiner Neigung, in der Sexualität zu wühlen, zu Plattheiten verführen, die vielleicht in den Romanen des Marquis de Sade jene interessieren, die Gehirnerotik betreiben“⁶⁷⁷.

Aber trotz dieser Ablehnung der Moderne: die Wiener Gäste wurden bewundert, und ihre Aufführungen waren gut besucht. Auch die russische Sängerin Helene Ivanyi („Tosca“), die rumänische Aca de Barbu (Suppés „Boccacio“, Benatzkys „Liebe im Schnee“ u.a.) traten in Czernowitz bei Popp auf, der ebenso das russische Tänzerpaar Miljukowa und Mil Guder engagiert hatte.

Auch in der Spielzeit 1921/1922 fanden Gastspiele bekannter Wiener Schauspieler statt. Das wichtigste war zweifellos das von Alexander Moissi, der am 1. Dezember den König Ödipus von Sophokles interpretierte, am 2. Hamlet in Shakespeares gleichnamigen Drama, am 3. Dezember den Oswald in Ibsens „Gespenster“, schließlich am 4. Dezember als Fedja in Tolstois „Der lebende Leichnam“ spielte.

„Czernowitz beherbergt seit zwei Tagen einen hohen Gast. Zur Abwechslung einmal ist es kein polnischer Stern, sondern ein Künstler, dessen Name wohl auf dem Kontinent keinem Gebildeten unbekannt ist. Moissi kommt aus Stockholm. Er ist über Hamburg, wo er einen Tag zu tun hatte, nach Berlin gereist und hat von dort aus über Wien die Reise nach Czernowitz absolviert. Was er über die Fahrt Stockholm-Wien sagt, lässt sich noch wiedererzählen: Man fährt menschenwürdig und wird auch vom Zugpersonal so behandelt, wie es sich einem Reisenden gegenüber geziemt. Was er von der Route Wien-Czernowitz mitteilt, sage ich lieber nicht“⁶⁷⁸.

⁶⁷⁶ Rezitationsabend Wilhelm Klitsch. In: Czernowitzer Allgemeine Zeitung (fortab: CAZ), Nr. 1025, 1.2.1921, S. 3.

⁶⁷⁷ „Schloss Wetterstein“. In: CAZ, Nr. 1105, 12.5.1921, S. 23.

⁶⁷⁸ Moissi in Czernowitz. In: CAZ, Nr. 1039, 1.12.1921, S. 2.

Dann kam der Eklat, aber Moissi spielte weiter und kam auch 1931 wieder zu einem Gastspiel nach Czernowitz. Für ihn persönlich war offensichtlich die Kunst wichtiger als die politische Provokation 1921.

Im Frühjahr 1922 traten – nach den Zwischenfällen im Dezember 1921 und Januar 1922 – Albert Heine, Ida Roland und Max Pallenberg in Czernowitz auf, allerdings ausschließlich im Musikvereinsaal⁶⁷⁹.

b. Die Repertoiregestaltung

In der ersten Spielzeit ging es Popp darum, den schlechten Eindruck, den der äußerst anspruchslose Spielplan seines Vorgängers Paul Guttman hinterlassen hatte, je schneller vergessen zu lassen. Deshalb nahm er Bühnenklassiker und zeitgenössische Autoren in seine Planung mit auf. Die Spielzeit begann mit einem Gastspiel der rumänischen Sängerin Aca de Barbu, einer auch international angesehenen Künstlerin: sie trat mit Igo Guttman in der Benatzky-Operette „Liebe im Schnee“ auf, in Kienzls „Der Evangelimann“⁶⁸⁰, in der von Paul Guttman eingeführten Operette „Die Rose in Stambul“, die durch die deutsche Frontbühne Bukarest 1917 in Rumänien erstmals gezeigt worden war⁶⁸¹. Auch d’Alberts „Tiefland“ und sein Musikdrama „Die toten Augen“ wurde aufgeführt, dazu „Das Hollandweibchen“. Das Sprechtheater präsentierte Lessings „Emilia Galotti“, Bahrs „Querulant“, Ibsens „Volksfeind“, Sternheims „Die Marquise von Arzis“, Sudermanns „Die Raschhoffs“, Hans Müllers „Flamme“, Wedekinds „Schloss Wetterstein“. Das waren zum Teil Stücke, die man in Czernowitz zuvor noch nicht gesehen hatte: die große Zahl neuerer Dramatiker fällt auf, denn bis dahin hatte man in Czernowitz bloß mit Hofmannsthals „Elektra“ (1906) und Wedekinds „Frühlings Erwachen“ (1908) moderne Autoren kennen lernen können. Die Attraktionen waren außerdem – siehe oben – die Gastdarsteller.

In der ersten Spielzeit ließ Popp in Czernowitz 10 Opern in 61 Vorstellungen aufführen; am erfolgreichsten waren Verdi-Opern, von denen „Rigoletto“ 6, „Traviata“ 6 und „Ein Maskenball“ 3 Aufführungen erlebten. Von Puccini wurden „Tosca“ zehnmal, „La Bohème“ viermal aufgeführt. D’Alberts „Tiefland“ mit 8 und seine „Toten Augen“ mit 5 Aufführungen lag fast gleichauf mit den beiden italienischen Komponisten, Kienzls „Evangelimann“ erlebte 5 Aufführungen.

Die Operetten dominierten ganz eindeutig mit 120 Aufführungen, wobei Johann Strauss mit 5 Operetten 27 Aufführungen erlebte (u.a. „Zigeunerbaron“ 3, „Eine Ballnacht“ 9, „Fledermaus“ 8), Lehár mit 4 Operetten und 17 Aufführungen rezipiert wurde (u.a. „Der blaue Mazur“ 9, „Die ideale Gattin“ 4, „Wo die Lerche singt“ 4) und Kálmáns 3 Operetten 22 Vorstellungen aufweisen konnten („Hollandweibchen“ 10, „Csárdásfürstin“ 4). Auch Millöcker, Walter Kollo, Robert Stolz standen auf dem Programm.

⁶⁷⁹ Siehe dazu: wa: Zweites Gastspiel Albert Heine. In: CAZ, Jg. 19, Nr. 1355, 23.3.1922, S. 3; wa: Theater. In: ebenda, Jg. 19, Nr. 1358, 26.3.1922, S. 5; wa: Gastspiel Max Pallenberg. In: ebenda, Jg. 19, Nr. 1376, 20.4.1922, S. 2.

⁶⁸⁰ Bei Opern und Operetten war es anders: „Tiefland“ war schon 1909 von Martin Klein inszeniert worden, „Der Evangelimann“ 1898 während der Direktion Löwe.

⁶⁸¹ Damals hatte es einen Skandal gegeben, weil der türkische Militärattaché verlangt hatte, die Operette anstatt „Die Rose von Stambul“ „Die Rose von Schiraz“ zu nennen, weil eine so „schlüpfrige“ Handlung nicht in der türkischen Hauptstadt stattfinden darf.

14 Schauspiele brachten es auf 52 Aufführungen; dabei wurde Hans Müller mit 12 Aufführungen seiner beiden Stücke („Sterne“ 5, „Flamme“ 7) am häufigsten wiederholt, Wedekinds beide Stücke brachten es auf 6 Vorstellungen („Erdgeist“ 4, „Schloss Wetterstein“ 2), Ibsen war in 5 Vorstellungen zu sehen („Volksfeind“ 4, „Die Gespenster“ 1). Gerhart Hauptmanns „Rose Bernd“ 5, Hermann Bahrs „Querulant“ und Knoblochs „Judenlocke“ wurden 4 mal aufgeführt, „Liebe“ von Anton Wildgans 3 mal. Ein besonderes Ereignis war die deutsche Uraufführung von Victor Eftimius „Akim“, die aber nur 2 Aufführungen erreichte. Von den Lustspielautoren waren Friedmann/ Nerz mit „Dr. Stieglitz“ 7 und „Prokurist Poldi“ 3 am erfolgreichsten, Sternheims „Marquise von Arzis“ wurde 3 mal, Kadelburgs „Der Herr Senator“ 2 mal aufgeführt.

Die Klassikeraufführungen waren bei 10 Stücken und 20 Aufführungen nicht zu übersehen. Mit vier Stücken war Schiller der meistgespielte Klassiker („Wilhelm Tell“ 3, „Maria Stuart“ 2, „Kabale und Liebe“ und „Die Räuber“ 1), ihm folgte Grillparzer mit 3 Stücken („Sappho“ 3, „Die Jüdin von Toledo“ 4, „Des Meeres und der Liebe Wellen“ 1). Lessings beiden Stücke („Minna von Barnhelm“ 1, „Emilia Galotti“ 1) waren nicht sehr erfolgreich.

Aufgrund der Gastspiele der rumänischen Oper war das Ensemble Popp bei 32 Aufführungen gezwungen, auf der kleinere Bühne des Musikvereins aufzutreten.

Wie man sieht, hat Popp einiges in Czernowitz in seinen Spielplan aufgenommen, was er zuvor in Mährisch-Ostrau in den Spielzeiten von 1917 bis 1920 einstudieren ließ, obwohl sein Ensemble in Czernowitz zum Teil aus den Künstlern bestand, die zuvor bei Paul Guttman tätig gewesen waren. Der Erfolg der Spielzeit 1917/1918 in Mährisch Ostrau war Hauptmanns „Rose Bernd“⁶⁸² gewesen; in Czernowitz kam es 1920/1921 zu 5 Aufführungen, was dort für das Sprechtheater einiges bedeutete. Man darf in diesem Fall allerdings berücksichtigen, dass man in Czernowitz eine langjährige Tradition mit Hauptmann-Aufführungen aufweisen konnte: 1895 war „Hanneles Himmelfahrt“ inszeniert worden, 1898 „Die versunkene Glocke“, 1906 „Elga“, 1914 „Gabriel Schillings Flucht“.

Auch Grillparzers „Sappho“ war 1917/1918 in Mährisch-Ostrau zu sehen gewesen: in Czernowitz wurde das Stück 3 Mal gezeigt, was weniger war, als man erwarten konnte: es war früher ein Paradestück von Agatha Bărzescu gewesen, einer in Wien zu Ruhm gelangten Rumänin, mit der auch Popp als Schauspieler aufgetreten war.

Hans Müllers „Könige“ war in Mährisch-Ostrau sehr beliebt gewesen; in Czernowitz wurden – mit gutem Erfolg – Müllers „Flamme“ und „Sterne“ aufgeführt.

Bei den Operetten war 1917/1918 in Mährisch-Ostrau die „Rose von Stambul“ ein Renner gewesen (27 Vorstellungen, in Czernowitz 4)⁶⁸³, aber auch Benatzkys „Liebe im Schnee“ (in Czernowitz 9 Mal) und Kálmáns „Csárdásfürstin“ (in Czernowitz 4 Vorstellungen) standen auf dem Programm.

1918/1919 waren in Mährisch-Ostrau wieder Dramatiker und Werke zu sehen, mit denen auch in Czernowitz der Erfolg gesucht wurde: Schillers „Räuber“ und „Kabale und Liebe“, die in Czernowitz nur vor Schülern gezeigt wurden, vor allem aber Johann-Strauss-Operetten wie „Die Fledermaus“ und „Zigeunerbaron“, die auch in Czernowitz gut aufgenommen wurden, außerdem Robert Stolz mit „Lang, lang ist's her“, Lehárs „Wo die

⁶⁸² Vgl. PREGLER, Hilde: wie Anm. 1, S. 124.

⁶⁸³ Eda. S. 126.

Lerche singt". Bei den Opern standen d'Alberts „Tiefland" und Kienzls „Evangelimann" im Programm, wie später in Czernowitz.

1919/1920 waren im Deutschen Haus in Mährisch-Ostrau Beethovens „Fidelio" zu sehen, mit dem Popp 1921/1922 die Opernspielzeit in Czernowitz eröffnete, ebenso Lessings „Emilia Galotti", das in Czernowitz nur eine Aufführung erlebte. Dafür war Müllers Schauspiel „Sterne" in Czernowitz 1921 erfolgreich und auch „Dr. Stieglitz" (in Czernowitz 7 Mal) wurde in Mährisch-Ostrau und Czernowitz mehrfach präsentiert. Zu den Programmanalogien gehörten auch Schönherrs „Erde" (in Czernowitz 3 Mal), Lessings „Minna von Barnhelm" (in Czernowitz 1 Mal). Von den Opernaufführungen in Mährisch-Ostrau kamen Wagner-Opern für Czernowitz offenbar nicht in Frage, aber d'Alberts „Tote Augen" wurden in beiden Städten aufgeführt.

Die Einzelbeispiele machen nur auf eine Kontinuität aufmerksam, die in Czernowitz allerdings beim Sprechtheater z.B. durch eine große Anzahl von Lustspielen erweitert wurde, ebenso durch die Bühnenwerke angesehener zeitgenössischer oder moderner Dramatiker (Ibsen, Wedekind, Wildgans, Hermann Bahr, der eine Zeit lang in Czernowitz gelebt hatte, Hans Müller), bei denen der Theaterleiter offenbar davon ausging, dass sie in der Bukowina (oder in Rumänien) besonders gefragt seien. Tatsächlich hat man die Rezeption dieser Dramatiker kurz nach dem Ersten Weltkrieg in Rumänien gefördert, in der Regel jedoch in Bukarest.

Von regionalen Angeboten hatte Popp einen namhaften neueren rumänischen Autor gewählt, Victor Eftimius und sein Drama „Akim", aber nach zwei Vorstellungen wurde das Stück abgesetzt. Deutschsprachige Dramatiker aus der Bukowina berücksichtigte Popp nicht, weil er durch den Misserfolg, den solche Versuche während der Direktion von Paul Guttman zu verzeichnen hatten, vorgewarnt war.

In der zweiten Spielzeit, 1921/1922, begann das Sprechtheater mit Arthur Schnitzlers „Professor Bernhadi" am 17. September 1921. Das Stück war schon vor der Aufführung anerkennend angekündigt worden: „Es ist der Vorzug und der Fehler von Arthur Schnitzler, dass Professor Bernhadi kein ‚Held' bleibt, trotzdem er Gelegenheit hatte, einer zu werden"⁶⁸⁴. Es wurde ebenso ein Erfolg wie am 25. Oktober die Oper „Fidelio" und etwas später die erste Operette, Heubergers „Opernball". Die ganze Spielzeit hätte viel erfolgreicher werden können als die erste unter Popp, wenn nicht der aus Stockholm angereiste Alexander Moissi, der in Bukarest und Jassy erfolgreich mit Pops Ensemble aufgetreten war, Anlass für eine Provokation geworden wäre. Man warf Moissi vor, er sei „Bolschewist", und weil am 17. Dezember in Czernowitz ein jüdischer Kongress getagt hatte, gegen den es Ausschreitungen gegeben hatte, nahm man die Gelegenheit wahr, auch gegen das deutsche Theater einzuschreiten⁶⁸⁵. Am 29. Dezember war die Vorstellung von Schillers „Die Räuber" schon weit gediehen, als rumänische „Studenten" den Saal stürmten, den Abbruch der Vorstellung erzwangen, den Theatersaal räumen ließen und damit drohten, das Theater so lange besetzt zu halten, bis die Stadtverwaltung zugestehet, dass dort keine deutschen Vorstellungen mehr stattfinden. Der Rektor der Universität, Hacmann, unterstützte die Forderungen der Studenten, der Stadtrat war geteilter Meinung (für deutsches Theater stimmten die Fraktionen der Juden und Deutschen, dagegen

⁶⁸⁴ Professor Bernhadi. Zur Erstaufführung am Stadttheater. In: CAZ, Nr. 1207, 17.9.1921, S. 2.

⁶⁸⁵ Das jüdische Wohlstandsbürgertum gehörte zum Stammpublikum der deutschsprachigen Theateraufführungen.

Rumänen und Polen, die Ukrainer enthielten sich der Stimme)⁶⁸⁶. Auch im Januar 1922 besetzten die Studenten das Theater, aber das Gastspiel Moissi war dann schon beendet und die Spielzeit 1921/1922 wurde von Popp im Musikvereinsaal weitergeführt.

Zweifelsohne ging es unter solchen Umständen nicht mehr in erster Linie ums Repertoire, denn Popp musste sich bemühen, mit den offiziellen Stellen in Bukarest und Czernowitz eine Einigung zu erzielen. Diese führte zu einer Vereinbarung, die festlegte, dass das rumänische Theater im Herbst mit der rumänischen Spielzeit beginnt. Ab 9. Dezember sollte das Stadttheater für das deutsche Ensemble zur Verfügung stehen. Dazu kam es allerdings nicht. Die rumänische Operettengesellschaft Leonard war im Frühjahr in Czernowitz gewesen, die Herbstspielzeit gestaltete sie ebenfalls und wurde – auch von der deutschen Presse der Stadt – mit großer Anerkennung aufgenommen. Am 6. Dezember rebellierten die Studenten wieder und drohten Popp und seinem Ensemble; auf jeden Fall sagte man voraus, dass ein Auftreten der deutschen Gesellschaft im Stadttheater mit allen Mitteln verhindert würde.

Auch im Bukarester Parlament wurde der Zwischenfall diskutiert, und der deutsche Abgeordnete Dr. Hans-Otto Roth nahm dazu Stellung:

„Ich erhielt heute aus Czernowitz eine schwerwiegende Nachricht, dass der Beginn der Wintersaison des deutschen Theaters am 9. Dezember durch eine Verfügung der Polizeipräfektur verhindert wurde, mit der Begründung, dass blutige Zusammenstöße zu befürchten sind. Ich bin von der Verfügung umso überraschter, als bei der Frage des deutschen Theaters nicht mehr von antisemitischen Demonstranten die Rede sein kann, da sowohl Direktor Popp als auch die Mehrheit des Ensembles christliche Deutsche sind. In Czernowitz zählt die deutsche Bevölkerung zwölftausend Seelen. Direktor Popp schloss im Frühjahr mit dem Kultusministerium einen Vertrag, der ihn verpflichtet, bloß drei Monate in Czernowitz zu spielen und die übrige Zeit auch auf den verschiedenen Hilfsbühnen der Stadt keine deutschen Vorstellungen zu geben. Ich habe diese Vertragsbestimmungen immer für eine Verkürzung der deutschen Minderheitenrechte angesehen. Heute werden selbst diese verminderten Rechte nicht respektiert“⁶⁸⁷. Roth hatte die Lage richtig erkannt, aber seine Forderung: „Die Truppe Popp muss zum Spielen im Nationaltheater zugelassen werden“⁶⁸⁸,

wurde nicht erfüllt.

Die Schauspieler spielten auch im Frühjahr 1923 weiter, während Popp in Hermannstadt und Kronstadt ungehindert je eine Spielzeit leitete. Die Vorfälle von 1921 und 1922 sind allerdings nicht ausschließlich Willkürakte oder Zufälle, wie dies mitunter behauptet wurde⁶⁸⁹.

⁶⁸⁶ Zu dem Vorfall vgl. u.a.: Die Krise des deutschen Theaters. Das Ende der Ära Popp. In: Czernowitzer Morgenblatt, Jg. 5, Nr. 1403, 11.3.1923, S. 3, mehr bei: FASSEL, Horst: Das deutsche Theater von Czernowitz. In: Südostdeutsches Archiv, Bd. 36/37, 1993-1994, S. 121-162; PLATTNER, Hermann: Die Theatervorfälle in Czernowitz. In: Siebenbürgisch-Deutsches Tagblatt, Jg. 49, Nr. 14.581, 8.1.1922, S. 1.

⁶⁸⁷ Die deutsche Theaterfrage in der Kammer. In: Czernowitzer Morgenblatt, Jg. 5, Nr. 1335, 14.12.1922, S. 1.

⁶⁸⁸ Ebenda, S. 1.

⁶⁸⁹ Vgl. z.B. LINDER, Hans: Das deutschsprachige Theater in Rumänien zwischen den zwei Weltkriegen. Staatsexamensarbeit. Temeswar: Universität (Typskript) 1972, S. 14-19 (Ein Zugeständnis an die Ideologie der siebziger Jahre in Rumänien enthüllt die "Schlussfolgerung" des Kapitels auf Seite 19: "Hätte die Künstlerlaufbahn des alten Direktors (d.i. Popp) die Zeit des sozialistischen Rumänien

Schon früh war erkannt worden: „Man kann nicht mehr von einer Manifestation der Studenten gegen das deutsche Theater sprechen, sondern muss der Wahrheit entsprechend erklären, dass diese Manifestationen zwar von Studenten ausgehen, aber hinter den Studenten eine Reihe maßgebender Persönlichkeiten stehen, die im öffentlichen Leben des Landes eine große Rolle spielen oder gespielt haben“⁶⁹⁰. Außerdem waren Ausschreitungen auch beim zionistischen Landeskongress 1921 zu verzeichnen gewesen, und der Anlass vom 29. Dezember, als die deutsche Vorstellung länger als gewöhnlich dauerte, war voraussehbar und dadurch einplanbar gewesen, denn die Czernowitzer Zeitungen hatten oft über die schlechte Gewohnheit des Stadtpublikums berichtet, zu spät ins Theater zu kommen und so die Aufführung zu stören, so dass eine Verlängerung der Aufführungsdauer wann immer möglich war, z.B. hatte im März 1921 die Erstaufführung von Hans Müllers „Flamme“ nach dem ersten Akt unterbrochen werden müssen, weil zahlreiche verspätete Zuschauer die Vorstellung gestört hatten. Der erste Akt musste wiederholt werden⁶⁹¹.

Außerdem hatten sich nationalistische Stimmen immer lauter vernehmen lassen: als Moissi in Bukarest vor rumänischem Publikum in deutscher Sprache sprach, als die Czernowitzer rumänische Tageszeitung „Glasul Bucovinei“ der „Czernowitzer Allgemeinen Zeitung“ vorwarf, sie habe im Dezember 1921 zu wenig über das Gastspiel der rumänischen Truppe Manolescu berichtet. Ein Eklat war vorgeplant und war keine Überraschung, auch wenn der Zeitpunkt sicher nicht auf Tag und Uhrzeit festgelegt war.

Die Spielzeit 1922/1923 lief weiter, aber es war weniger wichtig, dass man bei den Opern „Rigoletto“ und „Madame Butterfly“ und Halévys „Die Jüdin“ präsentierte, wobei der Rezensent anmerkte, dass „der Kunstsinn des Ensembles oft mit den kommerziellen Bestrebungen der Direktion in Konflikt geriet“⁶⁹². Es war auch von geringerer Bedeutung, dass das Operettenensemble offensichtlich ein Liebling des Direktors Popp war, und die Leistungen des Operettenensembles wurden einstimmig anerkannt. Auch dem Sprechtheater bescheinigte man gute Leistungen, bezog sich dabei jedoch ausschließlich auf die Gastspiele⁶⁹³.

Im Herbst 1923 gab es weder in Siebenbürgen noch in der Bukowina die Möglichkeit, eine geschlossene Spielzeit einzuplanen. Die rumänische Regierung hatte die Konzession für alle deutschsprachigen Gastspiele an Dr. Richard Csaki vergeben, dem Leiter des Deutschen Kulturamtes in Hermannstadt. Längere oder gar Daueraufenthalte „ausländischer“ Künstler wurden untersagt, so dass jede Stadt, auch Czernowitz, höchstens für 5-7 Tage in den Genuss eines Gastspiels kam, was sich bis 1933 nicht änderte, als man in Hermannstadt das Deutsche Landestheater gründete, dass allerdings Czernowitz am stiefmütterlichsten von allen rumänischen Provinzen behandelte. Ob die frühen Theaterskandale etwas damit zu tun habe, ist nicht mehr feststellbar.

hineingereicht, wäre das theaterliebende Publikum aus Czernowitz auf seine Rechnung gekommen, und es hätte so eine Affäre nie mehr gegeben. Diese Tatsache bestätigt die fortschrittliche Orientierung der heutigen Regierung unseres Landes wie auch die bestehenden Rechte des deutschen Theaters in Temeswar und Hermannstadt.“). Auch: KLEIN, Karl Kurt: Die Hetze gegen das deutsche Theater in Czernowitz. In: Deutsche Tagespost 15.12.1922, S. 1.

⁶⁹⁰ Vgl. Das Theater. In: CAZ, Jg. 20, Nr. 1293, 3.1.1922, S. 1.

⁶⁹¹ Theaterskandal. In: CAZ, Jg. 19, Nr. 1065, 22.3.1921, S. 2.

⁶⁹² Theater. Saisonschluss. In: CAZ, Nr. 1162, 6.5.1922, S. 3.

⁶⁹³ Ebda.

c. Gastauftritte außerhalb von Czernowitz

Die Gastspiele außerhalb von Czernowitz fanden in unregelmäßigen Abständen statt. Das hing damit zusammen, dass es in der Bukowina meist Kleinstädte gab, die zwar vielsprachig waren, wobei allerdings die Ethnien oft isoliert voneinander existierten, so dass ein Gastspiel nicht unbedingt mit hohen Einnahmen zu rechnen hatte. Am 6. und 7. November 1920 machte Popp's Ensemble mit „Dr. Stieglitz“ und mit Lessings „Emilia Galotti“ einen Abstecher nach Radautz, wo es ein deutsches Gymnasium gab und wo in den zwanziger Jahren ein gut eingespieltes Laientheater aufgebaut wurde, ebenso nach Sereth. Die Ausfahrten nahmen nach dem Skandal im Dezember 1921 ein jähes Ende, weil man in der Provinz noch ärgere Zwischenfälle vermuten durfte.

d. Vielfalt des Angebots

Die Sommerspielzeit begann am 30. Juli 1921 mit der Operette „Die tanzende Maske“ von Ralph Benatzky, in der die Soubrette Emmy Mares und Willi Stadler auftraten. Außerdem wurden Leon Jessels „Das Schwarzwaldmädel“ und Robert Stolz „Das Sperrsechserl“, die es in Wien schon 600 Vorstellungen gebracht hatte, ebenso „Die keusche Susanne“ von Gilbert, einstudiert. Das Sommertheater sei „ein Ereignis in der Geschichte des Czernowitzer Theaters, an dem man nicht achtlos vorbei gehen kann. Denn es ist das erste Mal, dass wir ein großstädtisches Sommertheater kennen lernen“⁶⁹⁴. Außer Operetten wurden manchmal auch Vaudevilles und Lustspiele aufgeführt, z.B. „Der Strohwitwer“.

Am 11. November 1921 wurden die Kammerspiele mit drei Einaktern und einer Operette eröffnet: mit Krekoffs „Die Schenke zum Totenkopf“, mit Nikorowicz „Sexuelle Aufklärung“, mit André Villards „Der Herr mit der grünen Krawatte“ und Eyslers „Der König heiratet“⁶⁹⁵. Am 12. Dezember wurde Wedekinds „Erdgeist“ aufgeführt. Nach der Premiere von Wedekind „Frühlings Erwachen“ im Jahre 1908 durch die Direktion von Martin Klein (von 1908 bis 1912 Direktor in Czernowitz) war Popp mit der Aufführung von „Schloss Wetterstein“ und – in den Kammerspielen – des „Erdgeistes“ ein erklärter Förderer Wedekinds.

Die Vorstellungen für Kinder wurden in der Spielzeit 1920/1921 mit dem Stück „Das tapfere Schneiderlein“, „Goldhärchen“, „Ali Baba und die vierzig Räuber“, „Max und Moritz“ bestritten; für Schüler gab es Aufführungen zum halben Preis, zum Beispiel am 11. Dezember mit Grillparzers „Die Jüdin von Toledo“. Meist wurden die Klassikeraufführungen den Schülern präsentiert („Wilhelm Tell“, „Egmont“).

Mit diesen vielfältigen Angeboten war Popp bestrebt, je mehr potentielle Zuschauer ins Theater zu locken. Das große Angebot war nötig, weil gleichzeitig der ukrainische Gesangsverein „Sojuz“ mit Veranstaltungen hervortrat, außerdem die Kleinkunstabühne des jüdischen Direktors Raisch (eröffnet im Januar 1921 im Kolosseum) sehr aktiv war, rumänische Gastspiele mit den Ensembles von Ion Manolescu, Mărioara Voiculescu, Maximilian Leonard in Czernowitz gastierten, so dass es darauf ankam, das zu präsentieren, was bei anderen fehlte: das Ensemble Voiculescu allerdings bot Strindberg und Wedekind an, Manolescu spielte Richard Voss und Strindbergs „Der Vater“: das heißt auch die

⁶⁹⁴ Die Eröffnung des Sommertheaters. In: CAZ, Nr. 1126, 7.6.1921, S. 3.

⁶⁹⁵ Eröffnungsvorstellung der Kammerspiele. In: CAZ, Nr. 962, 11.11.1921, S. 3.

nichtdeutschen Tournéen setzten darauf, mit Übersetzungen deutscher und internationaler Dramatiker das Publikum in Czernowitz zufrieden zu stellen.

Allerdings bedeutete die permanente Spielbereitschaft für das Ensemble Popp auch eine große Belastung, da für die Aufführungen des Sprech- und des Musiktheaters die gleiche, relativ geringe Anzahl von DarstellernInnen zur Verfügung stand. Diese Schwierigkeit wurden dadurch verringert, dass im Sommertheater die Operetten so lange wiederholt wurden, bis das Interesse des Publikums abflaute. Eine konsequente Spielplangestaltung wie während der Winterspielzeit war nicht möglich und nicht beabsichtigt.

e. Die Akzeptanz Pops in Rumänien

Wilhelm Pops Akzeptanz in Rumänien war in Fachkreisen beträchtlich. Sein Ensemble trat ab 1921 in Bukarest auf, wo auch die rumänische Königin sich unter den Zuschauern befand. Die Fachpresse äußerte Zustimmung, die Tageszeitungen kritisierten es, dass man – Bukarest war 1917-1918 von deutschen und österreichisch-ungarischen Truppen besetzt gewesen – in der Sprache der ehemaligen Feinde Theateraufführungen in Rumänien anzuhören hatte.

Allerdings ließ man sich in der rumänischen Hauptstadt nicht zu Ausschreitungen hinreißen. In der Provinz, wo es das einzige deutsche Theater in der ehemaligen ungarischen Reichshälfte der Doppelmonarchie in Hermannstadt gegeben hatte, war man der festen Überzeugung, dass allein Wilhelm Popp das marode deutsche Theater in Hermannstadt zu retten vermochte. Deshalb wurde Popp eingeladen, in Hermannstadt und Kronstadt Spielzeiten einzuplanen, was in der Spielzeit 1922/1923 geschah. Vor Ort ließ sich Popp meist durch Willy Stadler vertreten, und der langjährige Theaterkritiker des „Siebenbürgisch Deutschen Tagblattes“ in Hermannstadt, Ernst Jekelius d. Ä., redigierte eine Zeitschrift, die ausschließlich diese Spielzeit popularisieren sollte⁶⁹⁶. „Die Bühne“ erschien vom 23. September 1922 bis zum 25. März 1923⁶⁹⁷, landesweit sollte die Theaterunion Hermannstadt-Czernowitz beachtet werden. Die Erfolge der Aufführungen in Kronstadt und Hermannstadt konnten es nicht verhindern, dass Wilhelm Popp als „Ausländer“ zur persona non grata erklärt wurde und Rumänien 1923 zu verlassen hatte. Er kehrte nach Mährisch-Ostrau zurück, wo er 1925 starb. Über seine letzten zwei Jahre in Mährisch-Ostrau kann man alles Wissenswerte bei Hilde Pregel nachlesen.

Auch die rumänische Presse äußerte sich, zwar nicht oft, aber zunächst anerkennend über Wilhelm Popp: dessen Initiative, für Kinder und Schüler Vorstellungen zu veranstalten wurde von der Zeitschrift „Rampa“ auch rumänischen Theatern empfohlen⁶⁹⁸.

Popp trat mit seinem Ensemble auch in mehrheitlich rumänischen Städten auf: mit seinem Gast Alexander Moissi war das Czernowitzer Theater im Dezember 1921 sowohl in

⁶⁹⁶ Vom 23. September 1922 bis zum 25. März 1923; vgl. LINDER, Hans: Das deutschsprachige Theater in Rumänien zwischen den zwei Weltkriegen, wie Anm. 20, Kap. "Das Hermannstädter Theater während der Direktionszeit von Wilhelm Popp", S. 9 ff.

⁶⁹⁷ Vgl. Publicațiile periodice românești (ziare, gazete, reviste). [Die rumänischen periodischen Veröffentlichungen /Zeitungen, Gazetten, Zeitschriften/]Bukarest (Editura Academiei) 1987, Bd. III Catalog alfabetic [Alphabetischer Katalog] 1919-1924, S. 92 (dort Nummer 286).

⁶⁹⁸ "Rampa" gab einen "besonderen Hinweis auf die Kindervorstellungen des Czernowitzer deutschen Theater" und empfahl diese "mit Nachdruck auch für das rumänische Theater". Vgl. Rückblick auf die Theatersaison 1920/21. In: CAZ, Jg. 18, Nr. 1179, 14.8.1921, S. 5.

Bukarest als auch in der moldauischen Hauptstadt Jassy, wo Tolstois „Der lebende Leichnam“ und „König Ödipus“ Erfolge feierten.

Dass es zum Eklat kam, entsprach einer länger andauernden allgemeinen Entwicklung, und Popp war ebenso wie Moissi bloß der Blitzableiter für antisemitische und antideutsche Tendenzen, die sich schon lange vor dem 29. Dezember 1921 geäußert hatten.

3. Schlussbetrachtungen

Wie sich Schicksale gleichen können: es geht nicht allein um Wilhelm Popp, der sowohl in Mährisch-Ostau (1917-1920) die neuen Schwierigkeiten in einem neu gegründeten Nationalstaat, der aus drei großen ethnischen Gruppen bestand (Tschechen, Slowaken, Deutschen), kennen gelernt. Danach versuchte er sein Glück in Rumänien, aber dort war es nicht besser: in der Bukowina, in der die Rumänen nur die relative Mehrheit der Bevölkerung stellten und zusammen mit den Ukrainern um die Vorherrschaft rangen, wurde gegen die Minderheiten – Deutsche wie deutschsprachige Juden (sie stellten insgesamt 24% der Bevölkerung der Bukowina) – energisch eingeschritten. Die Diskussionen über ein Stadttheater, in dem alle vertreten sein sollten, blieben folgenlos. Nicht bloß, weil die Polen und Rumänen gegen die Deutschen und die Juden gestimmt hatten, während sich die Ukrainer der Stimme enthalten hatten, sondern auch, weil man den aggressiven Antisemitismus in der Bukowina in den zwanziger Jahren mit einer – von offizieller Seite ebenso prononcierten Deutschenfeindlichkeit verknüpfte. Dem konnte ein einzelner Theaterdirektor auf Dauer nichts entgegen setzen. Es war vielleicht meistens nicht die rumänische Bevölkerung der Bukowina selbst, die diskriminatorische Maßnahmen veranlasste – diese wurden im zentralistischen Staat Großrumänien in der fernen Hauptstadt Bukarest ausgeheckt –, aber es kam zu keiner Solidargemeinschaft der kommunalen Vertreter, und das wurde vom Staatsvolk bzw. von dessen Exekutive gnadenlos dazu benützt, die deutsche Kultur – mithin auch das Theater – zurück zu drängen. Das Fernziel, das in den dreißiger Jahren erreicht wurde, hieß Rumänisches Nationaltheater. Deutsches Theater konnte – wie 1930-1932 bei den teilprofessionellen Kammerspielen und deren Initiator Georg Drozdowski erkennbar – nur als Vereins- und Dilettantenschauspiel überleben.

Ähnlich wie Popp, der auch in Rumänien bei dem Versuch scheiterte, ein anspruchsvolles und ein publikumsfreundliches Angebot in petto zu halten, erging es auch Paul Sundt, der 1921 im ungarischen Ödenburg versucht hatte, deutsches Theater in diesem Nachfolgestaat fortzusetzen und der nach einer erfolgreichen Spielzeit keine Einreisegenehmigung nach Ungarn erhielt. 1914-1927 gastierte der gleiche Sundt mit einem Operettenensemble in Rumänien, aber den Erfolgen folgten auch hier die Verbote, so dass Sundt es mit Tourneen nach Konstantinopel versuchen wollte.

Auch Rudolf Beer, der in Brünn und Pressburg nach ab 1920 sehr engagiert Spielzeiten eines deutschen Theaters gestaltete, konnte den Restriktionen auf die Dauer nicht standhalten. Er versuchte es in den späten zwanziger Jahren mit Kurzauftritten seines Deutschen Volkstheaters in der ehemaligen k.u.k.-Provinz. Im Dezember 1927 war er mit einem Wiener Aufgebot in Czernowitz, wo ihm die deutsche Presse wärmstens begrüßte⁶⁹⁹, aber eine Wiederholung des Gastspiels war in späteren Jahren nicht möglich.

⁶⁹⁹ Das moderne Theater. Gespräch mit Direktor Dr. Rudolf Beer. In: CAZ, Nr. 6838, 9.12.1927, S. 3-4.

An den künstlerischen und organisatorischen Fähigkeiten dieser Theaterleute lag es nicht: sie wurden als Ausländer angefeindet, als Vertreter eine deutschen Kunst beargwöhnt, die in den Nachfolgestaaten als Minderheitenkultur Diskriminierungen ausgesetzt und abzustrafen war. Durch neue restriktive Gesetze und durch die Inszenierung eines Ekklats, der eine Unterbindung der Erfolge unmöglich machte.

Es wurde sehr deutlich, dass auch die frühere, liberalere Kulturpolitik der Doppelmonarchie diese Maßnahmen gegen die deutsche Sprache und Kultur nicht abschwächten, denn immerhin hatten vor 1918 die nachtrianonischen Staatsvölker die Möglichkeit gehabt, ihre Sprache und Kultur zu entwickeln und zu pflegen. Diese Minderheitenpolitik, die in Rumänien in vielen Bereichen (Presse, Schulwesen) und je regional unterschiedlich sich liberaler als sonst darbieten konnte – immerhin verfügten in Rumänien die Banater Schwaben und die Siebenbürger Sachsen, ebenso die Bessarabiendeutschen über eigene deutschsprachige Schulen und Presseorgane (auch noch nach 1945) – galt offensichtlich für die Bukowina nicht: dort mussten die deutschen Muttersprachler in rumänische Schulen, dort löste man ein zuvor von allen Stadtbewohnern besuchtes deutsches Stadttheater gewaltsam auf und etablierte ein einziges, ein rumänisches Nationaltheater, das sich allerdings nur durch beträchtliche Subventionen aus der Hauptstadt in den dreißiger Jahren recht oder schlecht behaupten konnte. Ähnlich war es schon im Königreich Ungarn gewesen, wo die staatlichen Subventionen ausschließlich für das ungarischsprachige Theater eingesetzt wurden, ohne dass dieses in multiethnischen Städten tatsächlich die erwarteten Erfolge erzielen konnte; in der Zwischenkriegszeit ist das ungarische Theater in Ödenburg (Sopron) ein Beispiel für die zögerliche Teilnahme der Zuschauer an den ungarischsprachigen Aufführungen.

Wenn man früher durch eine Steigerung der Professionalität, durch eine Bereicherung des Angebots, durch die Einsetzung bekannten Künstlerpersönlichkeiten die Wirkung des Theaters hatte erhöhen können, dann spielte für die neuen Minderheitentheater in Ostmittel- und Südosteuropa an vereinzelten Standorten, die das Beziehungsnetz der früheren, zahlreicheren Spielorte ersetzt hatten, in erster Linie relevant, was die jeweilige Kultur- und Minderheitenpolitik ermöglichte oder verhinderte. Das Primat des Politischen hat auch nach den zwanziger Jahren – praktisch bis heute – die Entfaltungsmöglichkeiten der einzelnen Ensembles bedingt. Der Aktionsradius der Theaterkünstler selbst und derjenigen Minderheit, die ihrer jeweiligen Zielgruppe angehörte, war gegenüber den Machtansprüchen der Staatsvölker und der Regierungen sehr bescheiden. Wilhelm Popps Planungen sind diesen Unwägbarkeiten der rumänischen Innenpolitik zum Opfer gefallen, und das war kein Einzelfall.

4. DRAMATIKER

FRANZ RHETER UND DAS SIEBENBÜRGISCH-SÄCHSISCHE SCHAUSPIEL DES 17. JAHRHUNDERTS

1. Stand der Forschung

Die Literatur über siebenbürgisch-sächsisches Barocktheater ist nicht sehr reichhaltig, weil manche Quellen bislang nicht aufgesucht, vieles möglicherweise noch nicht wieder entdeckt wurde. In Einzelfällen dürften einst vorhandene Textvorlagen für immer verschwunden sein: der Stadtbrand in Kronstadt hat 1688 die berühmte Bibliothek größten Teils vernichtet. Möglicherweise lagen dort die Vorlagen für die jährlichen Aufführungen des Schultheaters, die wir sonst nur aus einem Tagebuch kennen.

In einer ersten Überblicksdarstellung der siebenbürgisch-sächsischen Barockliteratur hat Karl Kurt Klein dem Jesuitentheater, den Schulaufführungen in Kronstadt und dem Weihnachtsspiel von Franz Rheter Aufmerksamkeit gewidmet. Die Informationsquellen für die Barockliteratur waren 1939 noch dem damaligen Wissensstand angepasst, und die Darstellung ruft nur durch eine thematische Gliederung der aufgeführten Schauspieltitel, die der Kronstädter Leinenweber Johann Stamm in seiner Chronik präsentiert hatte [es handelt sich um Aufführungen in der Zeit von 1665 bis 1688], ebenso durch die Inhaltsangabe des Jesuitenschauspiels *Hochzeit Das Siebenbürger-Genius mit der Goldenen Zeit* (1721) und des Weihnachtspiels von Rheter (1665) den Eindruck einer relativen Ausführlichkeit hervor⁷⁰⁰.

Zwar liest man bei Klein:

„Der barocken Prachtentfaltung hätte auf dem Gebiet des Schauspiels an und für sich gewiss das Jesuitendrama am ehesten entsprochen. Indessen waren die Jesuiten auf dem Landtag zu Onod im Jahre 1653 des Landes verwiesen worden; obwohl sie Siebenbürgen nicht vollständig räumten und sogar zwei von ihren sechs Ordenshäusern weiter im Besitz behielten, konnten sie das protestantische Land durch die Veranstaltung öffentlicher Spiele nicht herauszufordern wagen. Das geschah erst unter dem Schutz der österreichischen Herrschaft, die sie 1715 zurückberief und die Hermannstädter Gemeinde 1721 zur freiwilligen Abtretung des städtischen Kaufhauses auf dem Marktplatz zum Bau einer katholischen Kirche zwang“⁷⁰¹.

⁷⁰⁰ Vgl. Karl Kurt Klein: *Literaturgeschichte des Deutschtums im Ausland. Schrifttum und Geistesleben der deutschen Volksgruppen im Ausland vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Leipzig: Bibliographisches Institut 1939, S. 82ff.

⁷⁰¹ Ebda., S. 82.

Dass es im Barockzeitalter verschiedene Formen der visuellen Inszenierungen gab, die man hätte berücksichtigen können, ist bei Klein noch nicht erwogen worden. Weil das Jesuitentheater erst 1721 durch das Hermannstädter Beispiel belegt wurde, ist dieses eigentlich eher als Resonanz auf das Barockzeitalter aufzufassen. Hinzu kommt, dass Klein – wie andere Wissenschaftler – die Titelaufzählung von Johann Stamm zu einigen Vermutungen benützt, die nicht angebracht sind: aufgrund der Titel *Vom Xönodoxe, welcher ein scheinheilig Leben hat geführt* und *Die traurige Geschichte von Jephta* nimmt Klein an, dass die beiden Jesuitendramen von Jakob Bidermann (*Cenodoxus*) und Jakob Balde (*Jephtias*) von Kronstädter Schülern aufgeführt wurden. Später ist Klein davon ausgegangen, dass die Erwähnung einer Aufführung *Vom Andronico* bei Stamm ein Hinweis auf die erste Shakespeare-Aufführung in Siebenbürgen ist⁷⁰².

Stefan Siennerth hat in seiner Darstellung der siebenbürgisch-sächsischen Barockliteratur „Szenische Darstellungen allgemeiner moralischer und weltanschaulicher Lehrrsätze. Dramatik“ im letzten Kapitel behandelt⁷⁰³. Es beginnt mit der Feststellung:

Bei einer allein auf Quantität der uns aus dem siebzehnten Jahrhundert überlieferten dichterischen Zeugnisse ausgerichteten Bestandsaufnahme fällt auf, dass von allen Gattungen die dramatische am schwächsten vertreten ist⁷⁰⁴.

Das trifft dann zu, wenn man darunter dramatische Texte meint, die zum Teil nicht erhalten blieben bzw. noch nicht wieder aufgefunden wurden. Siennerth geht folgerichtig vorwiegend auf Schuldramen ein und erwähnt mögliche Quellen für deren Aufführungen. Allerdings kann er – wie zuvor Klein – keine anderen Aufführungen außer den von Stamm erwähnten aufzählen. Dass der Sachsengraf Andreas Fleischer *Die Hochzeit Adam und Evas* des Hermannstädter Rektors Michael Pankratius aufführen ließ, wird ebenso erwähnt, wie es die Vermutung gibt, dass nicht nur in Kronstadt Schultheater zelebriert wurde. Siennerth entdeckt außerdem einen Spieltext, von dem man aus dem Jahre 1694 eine Hamburger Aufführung kennt, aber nicht weiß, ob die Hermannstädter Abschrift für eine Inszenierung in Siebenbürgen benutzt wurde⁷⁰⁵.

Viel summarischer ist das letzte Unterkapitel der Barockdarstellung in der zweibändigen Geschichte: *Die deutsche Literatur Siebenbürgens*, die von Joachim Wittstock und Stefan Siennerth herausgegeben wurde⁷⁰⁶. Der Verfasser des Unterkapitels, Joachim Wittstock, hält zunächst fest: „Es mag misslich sein, über Theater und Bühnenliteratur zu schreiben, ohne über Schauspieltexte zu verfügen. Gerade das aber nehmen wir uns vor [...]“⁷⁰⁷. Anschließend ist über Schulaufführungen und „Theaterliteratur“ die Rede. Bei den Schulaufführungen wird wiederholt, was bei Klein und Siennerth (1989) mitgeteilt wurde, bei der sog. Theaterliteratur handelt es sich darum, die siebenbürgische

⁷⁰² Vgl. Karl Kurt Klein: „Shakespeare in Siebenbürgen“. In: *Siebenbürgische Vierteljahrsschrift*, 61 (1938), S. 238.

⁷⁰³ Vgl. Stefan Siennerth: *Beiträge zur rumäniendeutschen Literaturgeschichte*. Cluj-Napoca: Dacia 1989, S. 147-151.

⁷⁰⁴ Ebda., S. 147.

⁷⁰⁵ Stefan Siennerth [wie Anm. 4], S. 150. *Der Tischler-Gesellen Lust- und Freuden-Spiel* befindet sich in der Handschriftenabteilung der Brukenthal-Bibliothek in Hermannstadt.

⁷⁰⁶ Vgl. Joachim Wittstock, Stefan Siennerth: *Die deutsche Literatur Siebenbürgens. Von den Anfängen bis 1848*. I. Halbband.: Mittelalter, Humanismus, Barock. München. Südostdeutsches Kulturwerk 1997, S. 283-288.

⁷⁰⁷ Ebda., S. 283.

Buchgeschichte ins Spiel zu bringen, weil in siebenbürgischen Bibliotheken Schauspieltexte von Daniel Casper von Lohenstein (*Cleopatra, Ibrahim Bassa*), Martin Opitz (Libretto von *Dafne*) und Äschylus vorliegen.

Alle drei Überblicksdarstellungen stammen von Germanisten, für die das sog. regelmäßige Theater, das es erst nach Karoline Neuber gab, Ausschlag gebend bleibt: Aufführungen fanden demzufolge statt, wenn ein Text vorliegt, den man aufführen konnte. Dass im Zeitalter der Wandertruppen und der *Comedia dell'arte* Improvisation aufgrund beliebiger Themen/Titel die Regel war, dass man außer auf Schauspieltexte auch an andere Schau-Spiele zu denken hatte, wird ausgespart. Auch andere Besonderheiten der siebenbürgisch-sächsischen Barockliteratur bleiben unerwähnt⁷⁰⁸. Diese Besonderheiten wurden in dem 1979 abgeschlossenen Typoskript *Die siebenbürgisch-sächsische Barockliteratur* berücksichtigt, die ich – damals noch in Rumänien – dem Bukarester Kriterion-Verlag vorlegte. Dieser ließ das Typoskript begutachten, aber bevor das Buch erscheinen konnte, wurde das Typoskript 1981 abgelehnt, weil ich zwischenzeitlich einen Ausreiseantrag aus Rumänien gestellt hatte⁷⁰⁹.

2. Schau-Spiele in Siebenbürgen

a. Schultheater

In Siebenbürgen war aufgrund der 1543 vom Reformator Johannes Honterus erlassenen *Constitutio scholae Coronensis*⁷¹⁰ festgelegt worden, dass einmal jährlich je zwei Schulkomödien aufzuführen seien. In Kronstadt fanden diese Aufführungen der Gymnasiasten gewöhnlich im Rathaussaal statt und präsentierten im 17. Jahrhundert jeweils eine Tragödie und eine Komödie in einer Veranstaltung, um dadurch die barocke Antithetik zu veranschaulichen. Die Titel der Jahresaufführungen von 1666-1688 sind aus dem Tagebuch des Webers Johann Stamm bekannt⁷¹¹, aber die Texte haben sich nicht erhalten. Jede Vermutung bleibt daher ungewiss. Ob tatsächlich bekannte Textvorlagen verwendet wurden, wie die Literaturhistoriker annahmen, ist nicht zu beweisen: so kann 1669 und 1686 eventuell Bidermanns *Cenodoxus*, 1685 Jakob Baldes *Jephtias* in Kronstadt aufgeführt worden sein, 1674 *Papinianus* von Gryphius, 1677 Daniel Casper von Lohensteins *Agrippina*, 1677 und 1687 Shakespeares *Titus Andronicus*, aber es ist ebenso gut möglich, dass diese bei Stamm ungenau betitelten Stücke entweder ausgehend vom Stoff der erwähnten Stücke frei improvisierten oder von anderen als den bekannten Dramatikern stammen. Bekannt ist nur, dass bis ungefähr 1621 vor allem lateinische

⁷⁰⁸ Die gilt auch für die von den drei Untersuchungen benutzten Quellen: Eugen Filtsch: „Geschichte des deutschen Theaters in Siebenbürgen“. In: *Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, Bd. 21, 1887, S. 515-587; Bd. 23, 1890, S. 287-354; Harald Krasser: „Zur Frühgeschichte des deutschen Theaters in Siebenbürgen“. In: *Neue Literatur*, 16 (1965), H. 5, S. 123; Harald Krasser: „Auch Siebenbürgen hatte eine Neuberin“. In: *Neuer Weg* vom 05.08.1972.

⁷⁰⁹ Vgl. Horst Fassel: *Die siebenbürgisch-sächsische Barockliteratur* (Typoskript in Tübingen). Kap. „Das Schau-Spiel“, S. 333-458. Zu den Schau-Spielen wurden auch die für szenische Darbietung gedachten Casualgedichte (Hochzeits-, Trauergedichte) gezählt.

⁷¹⁰ Darin hieß es: „Es sollen immer [jährlich] zwei Komödien aufgeführt werden [...] und keiner von den älteren [Schülern] soll von der Verpflichtung, die komische Person zu übernehmen, befreit sein.“ Vgl. F. W. Seraphim: „Kronstädter Theateraufführungen in alter Zeit“. In: *Die Karpathen*, XIV, 1908, S. 432.

⁷¹¹ Vgl. *Quellen zur Geschichte der Stadt Brassó*. Brassó 1915, Bd. 6, S. 176-214.

Spieltexte verwendet wurden, u.a. Valentin Wagners *Amnon incestuosus*, das 1549 in Kronstadt in Druck erschienen war, eventuell auch das von Sienerth erwähnte lateinische Stück des Mediascher Schulrektors Martin Gravius, *Mercator*, das nach einer Vorlage von Thomas Naogeorgius verfasst und in Oberungarn aufgeführt worden war.

Von Interesse bleibt bei den Stücken, deren ungefähren Titel man bei Stamm vorfindet, dass die Theaterraufführungen von den jeweiligen Rektoren des Kronstädter Gymnasiums vorbereitet wurden, darunter von den literarisch hinlänglich bekannten Franz Rheter (1648-1679), Johann Gorgias (1640-1689) und Valentin Greißing (1653-1701). In Rheters einjähriger Rektoratszeit wurde eine einzige Doppelaufführung vorbereitet: *Vom gottlosen abtreunigen Kaiser Juliano* und *Der Galiläer hat Wunden*, die einerseits ein historisches Thema aufgriff (wie ähnlich: 1674 *Von der Königin in Utopia*, 1675 *Vom bösen Gewissen /Nero/*, 1677 *Tito Andronico*, 1678 *Vom König Philippo in Mazedonien*) und andererseits sich einem von Rheter in Versen oft behandeltem Thema widmete: Jesus. Ob diese beiden Stücke von Rheter geschrieben wurden, ist ebenso nicht feststellbar wie die Autorschaft von Gorgias, der als Prosaautor unter dem Pseudonym Veriphantor in Deutschland bestens bekannt war, im Falle der Stücke, die während seines Rektorats inszeniert wurden: 1680 *Von der falschen und von der rechten Liebe*, 1682 *Vom Kaufmann Ambrosius zu Jene* (Jena) *und seinem gottesfürchtigen Weibe*, 1683 *Von der Keuschheit* und 1684 *Vom bösen Gewissen*: alle diese Stücke könnten auf das Thema Frauenfragen verweisen, das Veriphantor in satirischer Form in seinen Prosawerken behandelte, aber in Kronstadt ist die Einstellung eine offensichtlich moralisierend-didaktische gewesen. Ein einziges Stück verrät einen unmittelbaren Bezug zum Prosawerk, das 1684 aufgeführte Stück *Von der Florabella und dem Ritter, welcher sie aus dem Gefängnis erlöst und den König, welcher sie gefangen hielt umbringt*, war vermutlich ein Rückgriff auf eine Episode des Romans *Frontalbo* von Johann Gorgias. Man könnte daraus ableiten, dass auch die anderen Stücke eventuell vom Rektor selbst geschrieben wurden, aber da kein einziger Text den Stadtbrand von 1688 überlebte, handelt es sich um eine nicht beweisbare Spekulation. Über die anderen Stücke, die während des Rektorats von Gorgias aufgeführt wurden, kann man dasselbe vermuten (1680 *Von der christlichen Kirche*, 1682 *Vom jüngsten Gericht und der Totenaufstehung*, 1683 *Vom Herren Luthero*).

1713 untersagte der ebenfalls durch Gelegenheitsgedichte bestens bekannte Paul Neidel die Aufführung von Schulkomödien, die damit zweifelsohne in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einen Höhepunkt erlebten, als in Hermannstadt der Schulrektor Johann Krempes (1687-1691) und in Schäßburg Elias Ladiver (1678-1704) dafür sorgten, dass die vorhandene Bühnentradition auch in diesen siebenbürgischen Städten fortgesetzt wurde. Ladiver, der zuvor Schulrektor in Eperies gewesen war, hatte dort das Drama *Eleazar Constans* aufführen lassen⁷¹², und Isaak Zabanius, der seinerseits zuerst in Eperies dann in Hermannstadt tätig war, hatte dort ein Stück *David on intempestivam populi numerationem triduana pete parnitus* einstudiert⁷¹³.

Diese Einzelangaben ersetzen eine durch Texte, Regiebücher und andere Belege konkretisierbare Information über die Theatertätigkeit der deutschen Gymnasien in Siebenbürgen keineswegs, sind aber ein Hinweis darauf, dass die Schulen sich regelmäßig mit Aufführungen beschäftigten.

⁷¹² Vgl. in: *Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, 1885, S. 63.

⁷¹³ Eperies 1662.

b. Jesuitentheater

Im Normalfall müsste auch das Jesuitentheater als Teil des Schultheaters behandelt werden, aber über die Aufführungspraxis in Siebenbürgen ist fast nichts überliefert – oder fast nichts Archiven aufgefunden worden. Es kann auch damit zusammen hängen, dass die evangelischen Siebenbürger Sachsen sich im Prinzip kaum damit beschäftigten, die deutsch-katholische Minderheit in Siebenbürgen aber damals wie heute kaum beachtet wurde. Bekannt ist, dass es in Weißenburg (Alba Iulia) und Hermannstadt je eine Sammlung lateinischer Bühnentexte der Jesuiten gibt⁷¹⁴. Beide Sammlungen sind bisher nicht untersucht worden, aber über die Jesuitenaufführungen, die erst nach der österreichischen Machtübernahme in Siebenbürgen am Ende des 17. Jahrhunderts und im 18. Jahrhundert möglich waren, bis dahin war der Orden aus Siebenbürgen verbannt worden, gibt es relativ wenige Nachrichten⁷¹⁵. An den Aufführungen des 18. Jahrhunderts nahmen sowohl junge ungarische Adelige als auch siebenbürgisch-sächsische Bürgersöhne teil. Das einzige Stück, über dessen Aufführung in der Regel berichtet wird, ist am 28. August 1721 in Hermannstadt aufgeführt worden, und die Textfassung liegt in deutscher und lateinischer Fassung vor⁷¹⁶. Das Stück bestand aus einem Prolog, einem Epilog und zwölf Szenen. In einem Zwischenakt wird dargestellt, wie Jason mit Hilfe Medeas das goldene Vlies erwirbt. Zwar warnt der anonyme Verfasser davor, die allegorischen Gestalten (Prudentia = Klugheit, Justitia = Gerechtigkeit, Dolus = Betrug) mit konkreten Personen und Ereignissen zu verknüpfen, aber im Epilog des *Freudenspiels* wird das Gegenteil vorgeführt, als festgehalten wird, „dass die bewaffnete Pallas niemand als die hochgräfliche Exzellenz des sowohl in Kriegs- als Staatswesen fürtrefflichen Herrn, Herrn Commendirenden Generalen müsse verstanden werden.“ Die Aussage ist unmissverständlich: der Genius Siebenbürgens soll sich in die Obhut des österreichischen Generals begeben, damit das goldene Zeitalter anstelle des eisernen für Wohlstand und Frieden sorgen kann. Es ist davon auszugehen, dass eine gründliche Untersuchung der Schauspieltexte der Jesuiten und deren Chroniken dazu führen wird, mehr Klarheit über deren Theatertätigkeit – eventuell schon im 17. Jahrhundert – zu erhalten.

c. Volkstümliches Theater

In den literaturgeschichtlichen Darstellungen hat man zwei volkstümliche Schauspiele vergessen, die erst seit dem 19. Jahrhundert bezeugt sind, jedoch durch Formgebung und Stoff auf das 17. Jahrhundert zurückverweisen. Es ist durchaus denkbar, dass sie schon früher als zu Beginn des 19. Jahrhunderts bekannt waren und aufgeführt wurden. Es handelt sich einerseits um eine Komödie andererseits um eine Variante des Spiels vom Sterben des reichen Mannes. Die Komödie ist als *Rößchentanz* bekannt, die Everyman-Fassung als *Königslied*. Der *Rößchentanz* wurde 1860 von Johann Mätz untersucht, später von zahlreichen

⁷¹⁴ *Dramata varia saeculi decimi octavi*. Der Sammelband befindet sich im Batthyaneum in Alba Iulia. Vgl. auch W. Schmidt: „Über eine handschriftliche Sammlung von neun Klosterdramen aus dem 17. Jahrhundert einem ehemaligen Besitztum des Jesuitenklusters zu Hermannstadt“. In: *Transilvania*, 1862, S. 104 ff.

⁷¹⁵ Vgl. Wilhelm Schmidt: *Die Jesuiten in Karlsburg vom Jahre 1713 bis zur endlichen Aufhebung des Ordens derselben im Jahre 1772*.

⁷¹⁶ Vgl. Karl Schwarz: „Die Vermählung des goldenen Zeitalters mit dem Genius von Siebenbürgen“. In: *Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde* 1861, Nr. 1, S. 101-114.

anderen Wissenschaftlern.⁷¹⁷ Es handelt sich um ein Begleitspiel bei Hochzeiten, bei dem zwei Soldaten auftreten, von denen der eine den Typus des Miles gloriosus verkörpert, der in Deutschland nach Andreas Gryphius *Horribilicribrifax* (1663) sehr beliebt war, während der andere, Krawak, ein Rumäne, sich über seinen Kameraden und dessen Ruhmredigkeit lustig macht. Dies entspricht der Ebene der Diener in der *Comedia dell'arte*, und die Ebene der Standespersonen – z.B. des oft erwähnten Obersten – wird nur mittelbar wahrnehmbar. Dass der Miles gloriosus deutsch, der Krawak rumänisch spricht, verweist auf die im 17. Jahrhundert in Siebenbürgen öfters praktizierte Mehrsprachigkeit, die zu der multiethnischen Gesellschaft passt, auch darauf, dass die siebenbürgisch-sächsische Bevölkerung außer ihrer Muttersprache auch Rumänisch und Ungarisch beherrschte. Das Spiel bestand aus drei Teilen: aus der Auseinandersetzung zwischen dem deutschen und dem rumänischen Soldaten, wo es um das Recht auf den Tanzplatz geht und der höfisch-exakten Tanzdarbietung, zuletzt wird auch eine aus der rumänischen Folklore bekannte Szene eingeschaltet (*capra* = die Ziege; getanzt wird mit dem Rösschen, wie bei den Rumänen mit der Ziege). Von der Wirklichkeit des 17. Jahrhunderts ist noch erkennbar: der Unmut über die zahlreichen Einquartierungen, die Großspürigkeit und Unbildung der Soldaten. Diese Realitätsspuren sind aber nicht als scharfe Kritik ausformuliert, sondern nur Teil einer Darstellung, die vor allem die Komik betont, sich innerhalb des Hochzeitsfestes als *delectare* einordnet. Wie langlebig der Rößchentanz war, ist daran zu erkennen, dass noch 1931 in Draas eine Aufführung bezeugt ist. Es ist demnach durchaus denkbar, dass auch vor der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Aufführungen bei Hochzeiten üblich waren, auch wenn der Text des Spiels sehr viel später in schriftlicher Form festgehalten wurde.

1857 ist erstmals eine Variante des Königsliedes veröffentlicht worden⁷¹⁸, und noch 1947 hat Erhard Antoni in Zied (rumän. Veseud) eine Aufführung erlebt⁷¹⁹. Harald Krasser vermutet, dass das sogenannte *Königslied* aus einer Ballade des 16. Jahrhunderts entstand⁷²⁰. Wie im *Ackermann aus Böhmen* handelt es sich um ein Gespräch zwischen dem Tod und dem König, bei dem der Gedanke der Hilflosigkeit des Menschen angesichts des allmächtigen Todes sehr klar herausgearbeitet wird. Bis 1891 wurde dieses Königslied in Braller, Großschenk und Kirchberg anlässlich von Hochzeiten aufgeführt⁷²¹.

Was der *Rößchentanz* und das *Königslied* nahe legen, ist die Existenz volkstümlicher Spiele, die lange Zeit lebendig blieben und eventuell aus dem 17. Jahrhundert stammen.

⁷¹⁷ Vgl. Johann Mätz: „Die siebenbürgische Bauernhochzeit. Ein Beitrag zur Sittengeschichte“. In: *Programm des evangelischen Gymnasiums in Schäßburg* 1860, S. 1-101. Siehe auch bei Ludwig Klaster: „Der Rößchentanz, ein siebenbürgisches Hochzeitspiel“. In: *Siebenbürgische Vierteljahresschrift*, 1921, Bd. 4, S. 282-298; Friedrich Wilhelm Schuster: „Über den in einigen Ortschaften des Sachsenlandes bei Hochzeiten üblichen Rösseltanz“. In: *Mühlbacher Gymnasialprogramm* 1862-1863, S. 3-16; Adolf Schullerus: „Das Rößchenspiel in Seiburg“. In: *Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, 1901, S. 151f.

⁷¹⁸ Vgl. Michael Malmer: „Das Königslied. Ein Beitrag zur Geschichte des Totentanzes“. In: *Aus Siebenbürgens Vorzeit und Gegenwart. Hermannstadt* 1857, S. 74-80.

⁷¹⁹ Vgl. Erhard Antoni: „Volksschauspiele aus Siebenbürgen“. In: *Forschungen zur Volks- und Landeskunde* 1974, Bd. 1, S. 66-80.

⁷²⁰ Vgl. Harald Krasser in: *Istoria teatrului în România. București* 1965, Bd. 1, S. 82ff, 94-97.

⁷²¹ In der Sammlung Trausch im Archiv der Schwarzen Kirche wird ein themengleicher Dialog aufbewahrt, der bei Manuskripten aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu finden, aber undatiert ist: „Dialogus oder Gespräch eines jeden Verbandes und bey einer Armee einen Militärcharakter begleitenden Menschheit mit dem Tod“. Vom General bis zum Gefreiten werden alle militärischen Ränge mit dem Tod konfrontiert.

d. Schau-Spiele

Die öffentliche Repräsentation von Herrschaft gehörte im 16. und 17. Jahrhundert zu den Gepflogenheiten der neuhöfischen Gesellschaft. Dies war in Siebenbürgen nichts anders wie in Mittel- und Westeuropa. Zu einer ersten – heute bekannten – öffentlichen Aufführung kam es am 15. Februar 1582 auf dem Hermannstädter Marktplatz, als man dort den Frieden feierte, den der polnische König Stephan Bathory, zuvor Fürst von Siebenbürgen, mit dem russischen Zaren Iwan IV. geschlossen hatte. In Hermannstadt saßen beide, umgeben von ihrem Hofstaat, festlich gekleidet auf einem Thron. An der Ostseite saß Sultan Murad III. ebenso auf einem Thron wie auf der Westseite Papst Gregor XIII. In der Platzmitte war die Festung Pskow errichtet worden und die von den Truppen Bathorys erstürmt werden sollte. Nach einer Kanonade bat Zar Iwan um Frieden. Der Vermittler des Papstes, Antonio Possevino, wirkte auf Bathory ein, nachdem der Versuch des Sultans, die beiden Herrscher zu entzweien, gescheitert war. Nach dem Friedensschluss begaben sich die dargestellten Potentaten – außer dem Sultan – bezeichnenderweise ins Haus des Sachsengrafen. Diese Aufführung wurde schon 1859 von Gustav Seivert beschrieben⁷²². Ähnliche symbolische und festliche Darstellungen kann es auch in Siebenbürgen mehrfach gegeben haben. Da jedoch in den großen europäischen Sammlungen über höfisches Zeremoniell die Informationen über Siebenbürgen selten sind, hat man darauf kaum geachtet. In Lünings *Theatrum ceremoniale* wurde 1719 eine einzige Persönlichkeit aus Siebenbürgen erwähnt: Franz Rákoczy. Es handelt sich dabei um dessen Besuch beim türkischen Sultan in Konstantinopel im Jahre 1717. Obwohl es dabei keine Prachtbauten wie bei Ludwig XIV. (Säulen mit symbolischen Zeichen, allegorische Gestalten wie Mars, Furias, keine Triumphbögen mit verborgenen Musikern, Ballette, keinen Parnass mit Musen) gegeben hat, stellte Lünig fest: „Man findet in denen türkischen Geschichten kein Exempel von einer so prächtigen Empfängnis“⁷²³.

Es ist längst bekannt, dass die Fürstenhöfe im 17. Jahrhundert Treffpunkt gesellschaftlicher Repräsentation waren. Es gab dort auch sogenannte, lebendige Gemälde, Festspiele. In Siebenbürgen hat man selten Ähnliches berichtet, aber Georg Kraus berichtete in seiner Chronik:

„Und weil eh Betthlen Gabor ein grosser liebhaber der musik gewesen, hat er die berühmtesten musikanten als Lautenisten, Violisten, Zinckisten, Stertizten, wie auch einen Spanier, Don Diego, so auff der Hispanischen Githara gespillet, darein gesungen vndt getantzet, welcher auch offft mit hilff etlicher Juden mancherlei Comedien in Italienischer sprachen gespillet und schöne tantz angestellt; ob er zwar dieselben nicht verstanden, hat er doch seine lust daran gehabt“⁷²⁴.

Besonders beliebte Schau-Stellungen waren fürstliche Hochzeiten. Auch dafür gibt es siebenbürgische Beispiele: am 15. Juni 1594 brach Maria Christierna begleitet von Silvio Piccolomini, der den Herzog der Toscana vertrat, nach Siebenbürgen auf, wo sie den Landesfürsten Sigismund Bathory ehelichen sollte. Der Chronist Ortelius beschreibt, wie

⁷²² Vgl. Gustav Seivert: *Die Stadt Hermannstadt*. Hermannstadt 1859, S. 73-75. Siehe auch: Harald Krasser: „Spectacole de burg“. In: *Istoria teatrului în România*, Bd. 1, S. 94f.

⁷²³ Vgl. Johann Christian Lünig: *Theatrum ceremoniale historico-politicum oder Historisch und politischer Schauplatz aller Ceremonien*. Leipzig 1719, S. 135f.

⁷²⁴ Vgl. *Siebenbürgische Chronik des Schässburger Stadtschreibers* Georg Kraus 1608-1665. Graz 1969 (Fontes rerum austriacarum. Österreichische Geschichtsquellen. Erste Abt./ Scriptores), S. 56.

die Prinzessin in einer Staatskarosse mit acht Schimmeln einherfuhr, Geschenke vom Kaiser entgegennahm, ebenso von Michael dem Tapferen. Die Trauung wurde vom päpstlichen Nuntius zelebriert⁷²⁵.

1620, als Gabriel Bethlens erste Gemahlin Susanna starb, galten ihr 42 poetische Nachrufe. Über Bethlens Hochzeit mit der brandenburgischen Prinzessin Katharina, die in Kaschau stattfand, berichtete die „Umbständliche Relation deß Bethlens Gabors mit der Churbrandenburgischen Prinzessin Catharina zu Cascha gehaltenen Beylagers“⁷²⁶. Bei dieser Hochzeit wurde auf die Hierarchie der Vertreter der unterschiedlichen Konfessionen besonderer Wert gelegt, die Empfänge und die Geschenke sind ausführlich beschrieben worden.

Ähnliche öffentliche Inszenierungen gab es selbstverständlich auch bei den Siebenbürger Sachsen bzw. deren Stadtpatriziat. Am 6. Februar 1575 war dies in Hermannstadt der Fall, als der Sachsengraf Albert Huet:

„eine Jungfrau von dreizehn Jahren“, Margarethe Hamlescher, ehelichte. Die Braut war die Enkelin des vormaligen Sachsengrafen Augustin Hedwig, die Hochzeitsgäste erschienen in großer Zahl. „Man hat den ersten tag auf 50 tisch kocht, die gest sein in sechs heysern gesessen“⁷²⁷.

Vom Landesfürsten Stefan Bathory, vertreten durch seinen Rat Mihály, wurde eine goldene Kette überreicht, sein Kanzler Franz Forgács steuerte einen weißen Teppich bei, der Stadtrat von Hermannstadt spendete eine goldene Kanne, und das Hermannstädter Kapitel ließ einen Teppich überreichen. Von Schau-Spielen war nicht die Rede, anders als 1669. Damals heiratete der Sachsengraf Andreas Fleischer, der reiche Geschenke erhielt, für den aber gleichzeitig ein Schauspiel dargeboten wurde: *Die Hochzeit Adams mit Eva*⁷²⁸. Die Leitung der Aufführung war dem Schulrektor Michael Pancrattius übertragen worden. Als der Sachsengraf Valentin Franck von Franckenstein 1693 zum zweiten Mal heiratete, wurde seine Vermählung durch zahlreiche Hochzeitsgedichte begrüßt, die im *Rosetum Franckianum* gesammelt wurden. Weil solche Hochzeitsgedichte oft Dialogdarbietungen einschlossen, werden Schau-Spiele ebenfalls unvermeidlich gewesen sein. Wie diese Gelegenheitsgedichte und Inszenierungen aussahen, ist bisher nicht konkret zu ermitteln gewesen, doch bieten uns Casualgedichte Anhaltspunkte: bei der Kronstädter Doppelhochzeit von Stadtrichter Stefan Filstich mit Anna Fronius und von Pfarrer Paul Neidel mit Sara Schobel wurde am 11. April 1731 die *Dramatische Unterredung in dem Reiche der Verliebten*, ein Dialogspiel dargeboten, dessen Text überliefert ist. Arien und Duette, Rollenverteilung (Herr, Knecht, Fremder, Patron, Schäfer, Bauer) bezeugen, dass allein die Liebe Schwierigkeiten überwinden, Probleme zu lösen vermag. Die Hochzeits-Spiele konnten auch in Form von militärischen Exerzierübungen dargeboten werden. Dies belegen Beispiele wie in dem von „einem Bekannten“ präsentierten Hochzeitsgedicht *Cupidinis neu eröffneter Exercir Plan bey dem Drauti und Chrestelischen Hochzeitsfestin* vom 20. Februar 1737, das Verhaltensregeln für einen ‚Soldaten‘ gibt, der sich in der Ehe zurechtfinden muss. Ähnliches – nach dem Modell der Heldenbriefe Hoffmannswaldaus,

⁷²⁵ Vgl. *Ortelius redivivus*. Frankfurt am Main 1665, S. 174.

⁷²⁶ Augsburg 1626. Vgl. auch Georg Schuster: „Eine Brandenburgische Prinzessin auf dem siebenbürgischen Fürstenthron“. In: *Hohenzollern-Jahrbuch* 1901, S. 121-136; A. Jagler: „Bethlen Gabors Hochzeitsfeier“. In: *Zeitschrift für Kulturgeschichte* (Hannover), 1874, S. 517-543.

⁷²⁷ Vgl. Friedrich Teutsch: *Der Sachsengraf Albert Huet*. Kronstadt 1949, S. 3.

⁷²⁸ Vgl. Harald Krasser: „Die Schulbühne“. In: *Hermannstädter Zeitung* vom 15.10.1971, S. 6.

bieten Hochzeitsgedichte bzw. -darbietungen wie das *Gebunden-verbundenen Gespräch über die vergnügte Ankunft in dem Reiche derer Ehelich-Verliebten* anlässlich der Hochzeit von Simon Drauth und Anna Katharina Pauli 1730. Auf die Gelegenheitsgedichte und ihren Beitrag zu den inszenierten Schau-Spielen einzugehen, würde den Rahmen dieser Darstellung sprengen. Die Angaben verdeutlichen, dass diese siebenbürgisch-sächsischen Gelegenheitsgedichte szenische Darstellungen implizierten und deshalb bei den Schau-Spielen behandelt werden müssten.

Bei Bauernhochzeiten waren Aufführungen ebenfalls gebräuchlich: der *Rößchentanz* und das *Königslied* belegen dies. Auch die Darbietungen von Handwerkern vor der Fastenzeit, die – wie zum Beispiel die Kürschner in Kronstadt Schwerttänze aufführten⁷²⁹ oder wie in Agnetheln die ‚Urzeln‘ laufen ließen – erweitern ihrerseits die Formen öffentlicher Schau-Stellungen im 17. Jahrhundert und sind Teile von traditionellen Inszenierungen, die in bisherigen literaturgeschichtlichen Darstellungen nicht berücksichtigt wurden.

3. Franz Rhetor (1648-1679)⁷³⁰

Der in Kronstadt vermutlich im Jahre 1648 geborene Rhetor, der in Leipzig und Breslau studierte, sich wahrscheinlich im schlesischen Oels aufgehalten hat, bevor er 1672 nach Kronstadt zurückkehrte und dort, ein knappes Jahr vor seinem frühen Tod, Rektor des Gymnasiums wurde, an dem er seit 1672 tätig war und an dem er 1657 in der Amtszeit von Martin Albrich gelernt haben soll. Er ist einer der ganz wenigen Autoren aus Siebenbürgen, von dem drei Werke in Buchform bekannt sind, von denen zwei in Oels verlegt wurden, eines in Kronstadt. Von den Gelegenheitsdichtungen, die er als Lehrer zu liefern hatte, blieb nur ein Trauergedicht in der Sammlung Trausch erhalten, das – ebenso wie seine besten Gedichte – den Versuch verdeutlicht, außer den barocken Gemeinplätzen auch konkrete Details mit einzubeziehen. In seinem poetischen Schaffen hat er zunächst den Gedichtband *Himmelische Seelen-Lust* in Oels publiziert⁷³¹, danach 1665 in der gleichen Stadt sein Weihnachtsspiel, schließlich 1666 in Kronstadt seinen *Seeligen Schwanen Gesang* (1666), in welchem er einen lateinischen *Lessus* übersetzte, der seiner eigenen Klagestimmung entsprach, außerdem ein Trauerlied mit Todesthematik, das mit den Gemeinplätzen der Barockzeit gespickt ist und sich von den Feiertagsliedern dadurch unterscheidet, dass die dort vorhandene Verinnerlichung und Spannung hier fehlt. Am besten erscheint noch die Prosavorrede dieses letzten Rhetor-Buches:

⁷²⁹ Belege dafür gibt es aus den Jahren 1520, 1522, 1582, 1669.

⁷³⁰ Vgl. Horst Fassel: „Franz Rhetor“. In: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 21, 2003, S. 495f. In der Literaturgeschichte von Wittstock/ Sienerth, [wie Anm. 7], S. 252ff (Verfasser: Udo Peter Wagner) wird Trausch/Schuller (vgl. Joseph Trausch, Frieder Schuller: *Schriftsteller-Lexikon der Siebenbürger Deutschen*. Kronstadt 1871, Bd. 3, S. 114), vor allem aber der Artikel von Horst Fassel: „Wagen statt Zagen“. In: *Karpatenrundschau* vom 21. Dezember 1979 als Informationsgrundlage genutzt.

⁷³¹ Franz Rhetor: *Himmelische Seelen-Lust, oder: Andächtige Lieder, welche auf die Jährlich Sonntäglichen Evangelia gerichtet, abgesungen und heraußgegeben*. Oels: Johann Seyffart 1664. Ob der von Seivert angegebene Gedichtband mit „Arien auf alle Sonntage“ (Leipzig 1663) textgleich ist oder ob Seivert nur die Absicht Rheters, eine Sammlung von Liedern für alle Sonn- und Feiertage zusammen zu stellen, für bare Münze genommen hat, kann aufgrund des Fehlens eines Exemplars der „Arien auf alle Sonntage“ nicht geprüft werden.

„Wie aber? Wer ist wol der gröste unnd ärgste Fresser auf der Welt? In Wahrheit niemand anders, als der unersättliche Sensen-träger, der Todt. Denn dieser frisset uns das allerbeste Kleinod, nemlich das Leben, auß unserm Leib heraus: dieser frisst dem reichen seine Haut und Güter, dass er nackend darvon muß [...] Dieser frisst dem Gelehrten seine Kunst und Weißheit, dass er wie ein Narr stirbet und faulet [...] Dieser frisst dem Schönen seine Zierde, dass seine Gold-gelben Haaren, eine glänzende Stirne, seine Liebstrahlenden Augen, seine Rosen-Wangen, sein Purpur-Mund, und alle seine Zierlichkeit zu Stanck und Unflath, zu Staub und Asche werden. Dieser frisst dem Starken seine Krafft, dass er ganz ohnmächtig lieget, und sich nicht gegen die geringste Mode wehren kann. Ja, dieser frisst den Eltern ihre Kinder, dem Mann sein Weib, ein geschwister dem andern, und in Summa: Dieser nimmt und frisst all Menschen-Kind, wie er sie findt, fragt nichts, weiß Standes oder Ehren sie sind. Weiter: Wer ist woll der Stärckste auff den gantzen Erdboden: Fürwahr nicht der Samson, sondern der Todt, denn der Todt hat auch Samson überwunden, dass er gestorben ist. Darumb ist der Tod der Stärckste“⁷³².

Die Steigerungen, die obsessive Argumentkette, die von dem unüberwindlichen Tod handelt, ist vielleicht ein Hinweis auf den schlechten Gesundheitszustand Rheters, des ‚kleinen Rheter‘, wie man ihn nannte, der als jüngster Lector ans Gymnasium kam und mit 31 Jahren starb.

„Das von den Engeln und Hirten besungene Kindlein Jesus, welches durch seine wunderbahre Geburth dem gantzen Menschlichen Geschlecht zum HEILAND worden ist“⁷³³, bleibt weiterhin der einzige dramatische Text aus Siebenbürgen, der bislang entdeckt wurde. Das Weihnachtsspiel müsste den volkstümlichen Spielen zugerechnet werden, aber es gleicht weder den Textmodellen zwischen Oberufer (bei Pressburg) und dem Heideboden, die seit dem 19. Jahrhundert bestens bekannt sind, noch den schlesischen Weihnachtsspielen um Obergrund oder Engelsberg⁷³⁴. Auch mit den Herodes-Spielen, die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts auch für Siebenbürgen bezeugt sind und die es in Reichenberg und Umgebung in Schlesien gab, bestehen keine Verbindungen.⁷³⁵ Man muss deshalb auch nicht – wie in den flüchtigen Angaben zu Rheter bislang geschehen – auf den Einfluss von Franckenberg in Oels hinweisen, denn sowohl der erste Gedichtband von Rheter, der dem Burzenländischen Kapitel zugeeignet ist, als auch das Weihnachtsspiel, das fünf siebenbürgischen Kommilitonen gewidmet ist, deuten an, dass sich Rheter an seine Leser und Freunde in Siebenbürgen wendet und sich keineswegs einer schlesischen Gruppe zugehörig fühlt. Das entnimmt man auch der Vorrede zu seiner Gedichtsammlung *Himmelische Seelen-Lust* (1664), wo er sich darüber beklagt, „in meinem Vaterlande (findet er niemanden) [...] der mich hierzu, zur Poesie, angefrischet oder einige Materie darnach

⁷³² Vgl. Franz Rheter: *Seliger Schwahnen-Gesang, welche eine in Christum Jesum verliebte Seele, bei herannahendem Todt beherzt singen kann*. Kronstadt 1666, Vorrede, unpaginiert.

⁷³³ Oels: Johann Seyffart 1665. Das einzige bekannte Exemplar besitzt die Universitätsbibliothek Wrocław/Breslau, Signatur 354736/ 4E329,41 und als Mikrofilm Mf. 5140. Ich habe der Universitätsbibliothek Wrocław dafür zu danken, dass sie mir eine Mikrofilmkopie zur Verfügung gestellt hat.

⁷³⁴ Vgl. E.W. Braun: „Das Engelsberger Christkindenspiel“. In: *Zeitschrift für Geschichte und Kulturgeschichte Österreichisch-Schlesiens*, 1913, Bd. 8, S. 124-126; Leopold Schmidt: „Die Obergrunder Weihnachtsspielgruppe“. In: *Sudetendeutsche Zeitschrift für Volkskunde*, Prag 1935, Bd. VIII, S. 153ff.

⁷³⁵ Vgl. Leopold Schmidt: *Das deutsche Volksschauspiel. Ein Handbuch*. Berlin: Erich Schmidt 1962, S. 180f.

außzuarbeiten an die Hand gegeben hätte“, wie er „in Sieben-Bürgen, als in einem solchen Kerker, da gar selten ein Deutscher Author hinein gebracht wird, eingesperrt war“⁷³⁶, versuchte er, die Festtage mit eigenen Versen zu schmücken. Spät erfährt er, dass Andreas Gryphius mit seinen „Sonn- und Feiertagssonetten“ schon 1639 ein Modell gestiftet hat. Vielleicht gerade deshalb bleibt Rheter dabei, es selbst zu versuchen, aber statt der Sonette wählt er die Liedform, die einer Gefühlsentfaltung mehr Freiraum bot und entscheidet sich meist für die beliebte Schweifreimform des damaligen Kirchenliedes oder für einfache Sechszeiler, die er in der Regel mit trochäischen Versen ausgestaltet, seltener mit Jamben. Oft sind es Viertakter, was Karl Kurt Klein wohl veranlasst hat, von der „schlichten, gefälligen Form“ der Rheterischen Lieder zu sprechen.

Rheters Weihnachtsspiel enthält neben einem Prolog und einem Epilog zwei Akte, die aus fünf bzw. aus drei Szenen bestehen. Bisher hat man sich damit begnügt, was Karl Kurt Klein in seiner Literaturgeschichte festgehalten hatte:

„Aus dem heimischen Kronstadt war Rheter der Brauch vertraut, dass vom Heiligen Abend bis zum Dreikönigstag Studenten in den Häusern der Vornehmen Weihnachtsspiele aufführten. Volkstümliche Spielüberlieferungen müssen ihm gegenwärtig gewesen sein, als er während seiner Studienzeit in Breslau in opitzisch beeinflussten Alexandrinern *Das von den Engeln und Hirten besungene Kind Jesus* 1665 zu einem Weihnachtsspiel von Haus zu Haus ziehender junger Leute ausgestaltete. Bestandteile alter Weihnachts- und Herodesspiele werden nicht ungeschickt mit einander verbunden, die Lebenswahrheit lebhaft bewegter Auftritte entstammt ebenso wie die eingestreuten Lieder volkstümlicher Überlieferung. Gelehrte Zutaten sind Versmaß, theologische Kenntnisse und fast wissenschaftliche Gliederung der englischen Heerscharen, die versuchte Umsetzung treuerherziger Aussagen nach der Art des „Heut schließt er wieder auf die Tür/ Zum schönen Paradeis“ in dramatische Handlung, der barocken Schäferdichtung entlehnte Hirtennamen wie Titirus, Daphnis, Melibaeus, die aus dem Volkston völlig herausfallenden Gespräche, darinnen Sündenfall, Erlösungsbeschluss Gottes, die messianischen Weissagungen und die übrigen vorchristlichen Ereignisse erzählt werden u.a. Das alles lässt die ursprüngliche Frische unmittelbar zu Herzen sprechender Einfalt des echten Volksspiels vermissen. Man wird aber nicht fehlgehen, wenn man siebenbürgische Spielgewohnheiten späterer Zeit trotzdem auf Rheters Drama zurückführt“⁷³⁷.

Einiges ist zunächst richtig zu stellen: das Schau-Spiel Rheters besteht nicht ausschließlich aus Alexandrinern, die er in der Nachfolge von Opitz verwendet hat: die Dialogpartien bestehen meist aus Alexandrinern, der Chor der Engel verwendet vierhebige Trochäen, die Verkündigung der Geburt Jesu erfolgt in Daktylen, die Lieder des irdischen Chors verwenden jambische Volksliedstrophen. An ein Herodes-Spiel erinnert Rheters Versuch keineswegs, dazu fehlt jeder Hinweis auf die entsprechenden biblischen Vorlagen. Ob das Spiel einer siebenbürgisch-sächsischen Tradition entspricht, die damit zusammenhängt, dass man oft die Szene mit der Ermordung der Kindlein ausspart und das Spiel untragisch enden lässt, ob es vielleicht sogar diese Friedens-Perspektive eingeführt und die späteren

⁷³⁶ Vgl. Franz Rheter: *Himmelische Seelen-Lust*. Oels: Seyffart 1664, unpaginiert.

⁷³⁷ Vgl. Karl Kurt Klein: *Literaturgeschichte des Deutschlands im Ausland* [wie Anm. 1], S. 83.

Entwürfe dadurch beeinflusst hat, kann man aufgrund vorliegender Fakten nicht bestätigen. Was mit der „fast wissenschaftlichen Gliederung der englischen Heerscharen“ gemeint ist, bleibt unverständlich, ebenso die „Lebenswahrheit lebhaft bewegter Auftritte“.

Es kann vermutet werden, dass Rheter volkstümliche Weihnachtsspiele in Erinnerung hatte, als er sein Spiel entwarf. Sicher ist, dass er die traditionellen Stationen der Volksüberlieferung zum großen Teil ausspart: die Verkündigung der Geburt Christi, die Geburt Jesu, die Anbetung der Hirten und der drei Könige, den bethlehemitischen Kindermord. Bei Rheter hat der Prolog und der Epilog die Funktion, die Zuschauer vor Ort – wohl in Kronstadt – unmittelbar anzusprechen und zu aktivieren: sie sollen die Aussage des Spiels verinnerlichen und für sich selbst wirksam werden lassen. Akt eins und zwei stehen in einem Spannungsverhältnis, das typisch barock ist. Im ersten Akt gibt es einen Dialog im Himmel zwischen den Engeln, der sich mit der Situation der Menschen beschäftigt, im zweiten Akt wird die Handlung auf die Erde verlegt und damit der Vergleich zwischen himmlischem und irdischen Sein ermöglicht. Diese Gegenüberstellung, sonst als Antithese gerne genutzt, ist bei Rheter ein Anlass, angesichts der Geburt des Erlösers Grenzüberschreitungen zu fördern, die unmittelbare Nachbarschaft von Himmel und Erde zu betonen. Das wird im zweiten Akt auch dadurch veranschaulicht, dass die Handlung vor dem Tor zum Paradies stattfindet, das gleichzeitig aber auch der Stall zu Bethlehem ist. Diese räumlichen Interferenzen zwischen Himmel und Erde sind barocke Gemeinplätze und können die Verschmelzung von kosmischen und irdischen Dimensionen illustrieren. Jeder Vorgang auf der Erde findet seine Entsprechung im Bereich des Überirdischen. Alles in der göttlichen Schöpfung hängt untrennbar miteinander zusammen.

Rheters Beziehung zu den schlesischen Mystikern könnte durch die Aussparungen der erwähnten Szenen, auch der nur erwähnten, nicht gezeigten Geburt Jesu und der Anbetung des göttlichen Kindes belegt werden: dem Kronstädter Autor ging es nicht um die Visualisierung des Geschehens, sondern um eine vertiefte Gefühlsbindung an die biblischen Ereignisse, um deren symbolische Ausdeutung. Dies wird von den Engeln unternommen, die in der ersten Szene darüber uneins sind, ob die Menschen ihr Los verdient haben oder ob sie Opfer einer Verführung sind. Der Cherubim vertritt die erste Meinung, der Seraphim glaubt, dass der Verführer daran Schuld trägt, dass die Menschen aus dem Paradies vertrieben wurden. Von den ersten Menschen, zur Vertreibung aus dem Paradies, von Kains Brudermord bis zur Verkündigung der Geburt Jesus reicht die Zusammenfassung der biblischen Geschichte, die von den dialogierenden Engeln dargeboten wird. Es wird auch klar, dass:

Der Herr der Sternen-Scharen
 Hat ihm durch seinen Spruch, durch sein hochheiliges Recht
 Den Urteil-Schluss gefällt, dass er und sein Geschlecht
 Forthin in saurem Schweiß, mit Pflügen sich ernähren
 Und aufenthalten soll. Der Tod soll ihn verzehren,
 Der Höllen schwarzer Schlund, in dem die ewge Pein
 Mit Weh und Schmerzen blüht, soll seine Wohnung sein⁷³⁸.

Aus dieser qualvollen Lage kann den Menschen nur Gott befreien, und deshalb folgt in Szene zwei zunächst eine von drei Engeln (Uriel, Jeremiel, Schealtiel) angestimmte Klage über das schwere Los des Menschengeschlechts und in Szene drei verkündet Seraphim

⁷³⁸ Vgl. Franz Rheter: *Das von den Engeln und Hirten besungene Kindlein Jesus*. Oels 1665, unpaginiert.

dann die Geburt des Menschensohnes und die Erlösung der Menschen. Die drei Engel aus Szene zwei stimmen einen Friedensgesang und ein Loblied auf Gott an, bevor in der letzten Szene des ersten Aktes bekannt gegeben wird, dass ab nun das Paradies dem Menschen wieder offen steht, während man gleichzeitig auf Erden das Eintreffen des Welterlösers erwartet.

Dieser erste Akt, der eine sehr exakte Abstimmung der einzelnen Szenen aufeinander erkennen lässt, ist auch dadurch zeittypisch, dass in Szene 1 die Bestrafung des Menschen auch mit einer dynastischen Motivation erläutert wird:

Denn Gott kann keinen leiden,
Der Neben-Herrscher sei, wie selbiges zu sehn
Am schönen Lucifer, der wollt auch höher gehen
Als wie er war gesetzt, er hatte Lust zu sitzen
Auf seines Herren Thron [...] ⁷³⁹.

Auch der Mensch ist aus dem Paradies vertrieben worden, weil er Gottes Allmacht und seine Gebote missachtete. In Szene 4 wird die anbrechende Friedenszeit gepriesen, ein deutlicher Hinweis auf die Wünsche des von Kriegen geplagten 17. Jahrhunderts⁷⁴⁰. Für Deutschland war nach 1648 dieser Wunsch in Erfüllung gegangen, in Siebenbürgen gab es auch 1665 eine solche Friedenszeit noch nicht. Schließlich ist eine weitere Akzentsetzung der siebenbürgischen Wirklichkeit nahe: Rheter betont die Bedeutung der Wissenschaft, die Vergangenes und Zukünftiges in Büchern aufbewahrt. Als die Auswirkungen der Geburt Jesus besprochen werden, ruft Erzengel Rafael aus: „O reiche Wissenschaft“ und meint auch, dass die mit der Wissenschaft Vertrauten leichter Zugang zu Gottes Wundern haben, während diejenigen, die sich in den Wissenschaften nicht auskennen, dennoch aber die Geheimnisse entziffern wollen, stets gefährdet sind. Wissenschaft als ständisches Privileg und Heilsbewahrung ist Teil des Prestiges, das die Gelehrten im 17. Jahrhundert auch in Siebenbürgen genossen.

Der zweite Akt des Schau-Spiels, der auf die Erde führt und damit die Hierarchie Himmel-Erde verdeutlicht, ist bei Rheter schematischer gestaltet als der erste. Es treten die drei Hirten auf, denen durch Zeichen die Geburt des Welterlösers bekannt ist, ebenso, dass sich die drei Könige aus dem Morgenland nach Bethlehem auf den Weg machten, nachdem der Engelschor die Geburt des Heilands verkündet hat. In der ersten Szene suchen die Hirten das Neugeborene und beklagen die irdische Blindheit:

Daphnis: O Schand/ die Weld ist blind/ der Herrscher über Sie/
Dem Feuer/ Wind und Luft/ ja alle Tieff' und Höh'
Stets zu Gebothe stehn/ ist auff die Erde kommen/
Und wird von keinem doch zu Herzen recht genommen/
Die Stadt/ in der er ist/ schläfft in der tieffsten Ruh/
Es suchet ihn kein Mensch/ es spricht ihm niemand zu/
Ach! Käm der Engel doch noch einmahl/ um uns zu leiten
Bey dieses Kindleins Hauß [...] ⁷⁴¹.

⁷³⁹ Vgl. ebda., unpaginert.

⁷⁴⁰ Der Chor der Engel stimmt das entsprechende Loblied an: „Friede der bleibe fort immer auff Erden!/ Friede verjage die Krieges-beschwerden!/ Friede der lasse die Seegen voll seyn/ Welche vor weinten in höllischer Pein!“ [Vgl. wie Anm. 39, unpaginert].

⁷⁴¹ Vgl. Franz Rheter: *Das von den Engeln und Hirten...*, [wie Anm. 39], unpaginert.

Diese symbolische Gottesferne verwandelt sich urplötzlich in die Begegnung mit Maria und dem Jesuskind, ein sehr kurzer Auftritt, der dann zu Hymnen überleitet, die jeder der drei Hirten anstimmt. Zuletzt stimmen die Hirten *In dulce júbilo* an, und damit wird deutlich, dass – wie zuvor, als Cherubim „Ehre sey Gott in der Höhe“ angestimmt hatte (I, 5) –, das Spiel auch Musikeinlagen enthielt. Denkbar ist auch, dass dadurch ein Mitwirken der Zuschauer, die eventuell mitsangen, eingeplant war. Zweifelsfrei steht aber fest, dass Wort und Musik hier eine Symbiose eingehen, dass die Darstellung Wort-Musik und Melos miteinander verbanden.

Der Epilog setzt abrupt ein und lässt annehmen, dass Kleins Vermutung, dass die umherziehenden Kronstädter Studenten solche Weihnachtsspiele präsentierten, wahrscheinlich ist, denn hier wird der Abbruch der Handlung auch damit motiviert, dass die Heilsbotschaft aufs Schnellste verkündet und verbreitet werden muss,

warumb wir so früh in dies Haus gekommen/ Umb nämlich, dass wir auch
die wunder-volle Post/ So wir heut angehört von unsrer Seelen-Kost/ aufs
schnellste kündten an [...] ⁷⁴².

Man sieht, Rheters Schau-Spiel widerspiegelt eine Unausgewogenheit: der himmlische Part ist in sich geschlossener, folgerichtiger, der irdische ist nur eine lyrische Stellungnahme zur Geburt Jesus und deren Bedeutung für die Menschheit. Ziel scheint gewesen zu sein, Einfühlung und Anregung für die Zuschauer anzubieten: Einfühlung in die Leiden Christi und der Menschen, Anregung, sich von den unwichtigen Dingen des Lebens den wesentlichen, dem Glaubenserlebnissen, zuzuwenden.

Anregungen vom volkstümlichen Weihnachtsspiel sind vorhanden, aber Rheters Neigung, lyrische Einfühlsamkeit anstelle epischer Narrativität (Nachvollzug der biblischen Geschichte) zu setzen, die dramatischen Szenen außer Acht zu lassen, verändert das volkstümliche Modell, führt zu der Eigenart des Autors, dem es um eine Verinnerlichung der Glaubenswerte und der traditionellen Elemente der Heilsgeschichte geht. Wie die Verbindung von Wort und Musik, die Gestaltung von Dialoghandlung und Spielort ausgesehen mochten, kann aufgrund des gedruckten Textes nur sehr vage vermutet werden. Dass es sich um ein besonderes, keineswegs auf Nachahmung vorhandener Modelle beruhendes – und dennoch typisch barockes dramatisches Werk handelt – kann behauptet werden. Allerdings fehlen weitere Schauspiel-Modelle, die den Stellenwert von Rheters Versuch in einen größeren Zusammenhang stellen könnten, und über eine Aufführung des Spieles ist nichts bekannt.

⁷⁴² Ebda., unpaginiert.

„DAS THEATER WAR ZU ALLEN ZEITEN EIN SPIEGEL DER VOLKSSEELE“. ADAM MÜLLER-GUTTENBRUNN UND DAS THEATER

Als das Oberschulamt Karlsruhe vor nunmehr 15 Jahren der Umbenennung der Mosbacher Schule in „Adam-Müller-Guttenbrunn“-Schule zustimmte, als diese Umbenennung in feierlichem Rahmen im Jahre 1978 erfolgte, hielt der Garant donauschwäbischer Ausgeglichenheit, Christian Ludwig Brücker, eine Rede, in welcher er das Verhältnis der Donauschwaben zu Adam Müller-Guttenbrunn zu bestimmen versuchte:

„Für die deutsche bzw. österreichische Literatur ist er (d. i. Müller-Guttenbrunn) als Schriftsteller, Kritiker, Dramaturg und Journalist in die Kulturgeschichte eingegangen, für die Donauschwaben aber bedeutet er einen Teil ihres Wesens und Daseins, eine Manifestation ihrer geschichtlich-völkischen Existenz“⁷⁴³.

Für Nikolaus Britz ist Adam Müller-Guttenbrunn sogar ein „Homer“ der Donauschwaben, und Ferdinand Ernst Gruber, einer der Biographen des „Erzschwaben“, hat schon im Jahre 1957 über „Adam Müller-Guttenbrunn, der Europäer“ geschrieben und dabei festgestellt:

„Er schreibt zuerst als geschichtskundiger Europäer, mit der vollen Verantwortung des Abendlandes..., denn in einem national ausbalancierten Europa kann es keine Hegemonie, sondern nur gleichberechtigte Völker und organisch gewachsene Kulturgemeinschaften geben“⁷⁴⁴.

Wie viel Klarsicht Gruber dabei sowohl bei der Charakterisierung Müller-Guttenbrunns als auch bei der Bestimmung der europäischen Komponente in dessen Schaffen bewiesen hat, wie sehr diese Gleichberechtigung der Völker und Kulturgemeinschaften in Europa auch heute noch ein Desiderat bleibt, beweisen die jüngsten Ereignisse in dem von Aggressionen und Destruktionen wieder einmal heimgesuchten Gebieten des ehemaligen Jugoslawien, mit dessen Intoleranz und Zerstörungswut die Donauschwaben früh genug zu tun hatten und das heute noch den europäischen Harmonisierungsbestrebungen im Wege steht.

Wer so viel Anerkennung, oft allerdings post mortem, auf sich vereint wie Adam Müller-Guttenbrunn, der müsste doch als feste Größe in seiner angestammten Gemeinschaft aufgehoben sein. Dennoch trifft noch immer zu, was Nikolaus Britz 1966 festgehalten hatte: „Eine zusammenfassende Würdigung seines Lebens und seiner Taten - wahrlich, es sind Taten! - steht noch aus.“⁷⁴⁵ Zwar gibt es inzwischen die zweibändige Monographie von

⁷⁴³ Vgl. BRÜCKER, Christian Ludwig: Rede am 6. Mai 1978 in Mosbach. In: Adam Müller-Guttenbrunn und seine Gedenkstätten. Hrsg. vom Landesverband der Donauschwaben Sindelfingen, Kreis- und Ortsverband Mosbach 1980, S. 56.

⁷⁴⁴ Vgl. GRUBER, Ferdinand Ernst: Adam Müller-Guttenbrunn, der Europäer. In: Südostdeutsche Vierteljahresblätter, 6 (1957), H. 3, S. 121.

⁷⁴⁵ In: Adam Müller-Guttenbrunn. Ein Lebensbild aus fremden und aus des Dichters eigenen Schriften. Eingeleitet und ausgewählt von Nikolaus Britz. München 1966, S. 5.

Hans Weresch über Leben und Werk des „Erzschwaben“, vom gleichen Autor auch eine zehnbändige Werkausgabe, von Nikolaus Britz eine dreibändige Auswahl aus dem journalistischen Schaffen von Müller-Guttenbrunn. Seit nunmehr zehn Jahren ist in Freiburg die Adam-Müller-Guttenbrunn-Gesellschaft tätig, veranstaltet jährlich wissenschaftliche Tagungen, gibt die Zeitschrift „Banatica. Beiträge zur deutschen Kultur“ heraus: Eine Konkretisierung allerdings der von Anton Schwob 1977 ins Auge gefaßten Erschließung des reichhaltigen Werkes des „Erzschwaben“ ist noch nicht erfolgt. Die zahlreichen Gedenkfeiern zu unterschiedlichen Anlässen, die Ehrungen von Donauschwaben und Südostdeutschen mit Adam-Müller-Guttenbrunn-Ringen, -Preisen, -Verdienstnadeln, die Gründung von Vereinen und Einrichtungen, die den Namen des gebürtigen Guttenbrunners tragen: sie alle haben dem besseren Verständnis seiner literarischen und kulturellen Leistung keine merklichen Impulse verliehen.

So muss denn jeder Einzelversuch zwar das Vorhandene berücksichtigen, gleichzeitig jedoch sollte dabei auch ein weiterer, wenn auch oft bescheidener Schritt zur Kenntnis des vielfältigkomplexen Oeuvres von Müller-Guttenbrunn unternommen werden. Im Kreise der Landsleute ist der Müller-Guttenbrunn am bekanntesten, der als 56jähriger begann, seine sogenannten Heimatromane zu schreiben. „Die Glocken der Heimat“, „Der große Schwabenzug“, „Meister Jakob und seine Kinder“, die Lenau-Trilogie sind Einzeltitel, die fast jedem Donauschwaben namentlich bekannt sind. Dass die Werke selbst in der literarischen Tradition in der Batschka und im Banat keine - bisher untersuchten und damit erkannten - Auswirkungen gehabt haben, keine Müller-Guttenbrunn-Schule entstehen ließen, spricht nicht gegen den intensiven Erfolg dieser Bücher bei den Lesern in den donauschwäbischen Siedlungsgebieten und auch, nach der Vertreibung und Umsiedlung, in Deutschland und Österreich.

Kaum wahrgenommen wurden bisher die dramatischen Versuche Adam Müller-Guttenbrunns. Seine journalistischen Kraftakte sind den Germanisten durch Nikolaus Britz vorgeführt worden, seine Leistungen als Theaterdirektor haben vor allem in Österreich germanistische Arbeiten, die ein Publikum nicht einmal erreichen konnten, gewürdigt. Wir können auf zwei Ausnahmen von der Regel verweisen: Im Jahre 1924 war ein wichtiger Schwerpunkt der 200-Jahrfeier der Gemeinde Bruckenauf nordöstlich von Temeswar die Aufführung der dramatischen Anekdote über den Banat-Aufenthalt des Reformkaisers Joseph II. „Der Herr Gevatter“. Die „Schwäbische Volkspresse“ in Temeswar teilte sogar mit, dass Adam Müller-Guttenbrunn dieses Stück speziell für die Bruckenauf geschrieben hätte; dabei wurde außer Acht gelassen, dass die Drucklegung schon im Jahre 1911 erfolgt war⁷⁴⁶. 1977 führte das Deutsche Staatstheater in Temeswar die von Hans Kehr (Stefan Heinz) besorgte Dramatisierung des Romans „Meister Jakob und seine Kinder“ auf. Dieses Stück war ein großer Publikumserfolg in Rumänien und verwies darauf: 1. dass Müller-Guttenbrunn auch von der Bühne aus auf ein Publikum wirken konnte, 2. dass seine Prosawerke auch in Bearbeitungen und in anderen literarischen Genres ihre Faszination nicht einbüßten.

Die frühen dramatischen Versuche Müller-Guttenbrunns, seine Theaterkritiken und seine theaterhistorischen und -theoretischen Schriften, die auch innerhalb seiner Journalistik

⁷⁴⁶ MÜLLER-GUTTENBRUNN, Adam: Der Herr Gevatter: eine geschichtliche Anekdote aus dem Banat, Temeswar: Südungarische Buchdruckerei, (1911), 32 S. 1994 wurde das gleiche Stück vom Deutschen Staatstheater in Temeswar aufgeführt. Nach dem Exodus der Banater Deutschen bis 1990 war der Publikumszuspruch allerdings bescheiden.

den bedeutendsten Teil ausmachen, seine Leistungen als Theaterpraktiker sind bis heute zu wenig bekannt, in Einzelzügen für sein Gesamtschaffen allerdings so wichtig, dass eine Beschäftigung damit sich als Notwendigkeit erweist.

Wir werden in der Folge drei Aspekte des Verhältnisses von Adam Müller-Guttenbrunn zum Theater zu untersuchen haben, die jeweils ihre Höhepunkte in chronologischer Abfolge erreichen:

- der dramatische Autor Müller-Guttenbrunn,
- der Theaterkritiker,
- der Theaterleiter.

In Zahlen ausgedrückt hieße dies: 1. Von 1778-1891 erscheinen bzw. werden die frühen Stücke von Müller-Guttenbrunn aufgeführt. 2. Von 1885 (als seine Streitschrift „Wien war eine Theaterstadt“ herauskam) bis 1902 (als das Buch „Zwischen zwei Theaterfeldzügen“ erschien) erstreckt sich die Ära der sowohl zahlreichen als auch bedeutsamen kritischen Beiträge Müller-Guttenbrunns zum Theaterleben in Wien und Österreich. 3. Von 1893-1903 war der „Erzschwab“ Theaterdirektor, zunächst am neugegründeten Raimund-Theater, dann am Kaiser-Jubiläum-Theater.

Leicht erkennbar ist, dass eine präzise zeitliche Trennung nicht möglich ist, weil der Theaterautor Müller-Guttenbrunn auch nach 1891 Stücke schrieb, so 1897 gemeinsam mit A. M. Kollodar das Schauspiel „Mara Michalati“ (1906), „Streber & Co.“ (1911), „Der Herr Gevatter“. Nur dass nach 1891 immer mehr der engagierte Zeitungsmann hervortritt und auch der Erzähler und Romancier den dramatischen Anteil im Werkganzen zurückdrängt. Die späteren Bühnenwerke sind nur Versuche, eine gattungsbezogene Monotonie zu vermeiden.

Der Theaterkritiker seinerseits, der seine größte Durchschlagskraft in der erwähnten Zeitspanne von 1885-1902 erreichte, ist nachher nicht verstummt: Einmal sind auch die Arbeiten Müller-Guttenbrunns in der Tagespresse in Österreich, Deutschland und in den donauschwäbischen Siedlungsgebieten weiterhin publiziert worden, zum anderen sind Bücher wie „Österreichs Literatur- und Theaterleben“ (1918) und das posthum erschienene Werk „Erinnerungen eines Theaterdirektors“ (1924) wichtige Ergänzungen zu den früheren theaterkritischen oder theatergeschichtlichen Arbeiten.

Eingebettet in die Periode der journalistischen Produktivität ist Müller-Guttenbrunns Tätigkeit als Theaterdirektor. Sie wurde von ihm als ein „Lebenswerk“ bezeichnet. Das Scheitern nach zehn Jahren der Bemühungen und Experimente hat allerdings diese wichtige Seite des Schaffens des Wahlwieners erheblich in Mitleidenschaft gezogen und in Frage gestellt.

I. Der Theaterautor Müller-Guttenbrunn

In seinem Roman „Glocken der Heimat“ beschreibt Müller-Guttenbrunn, wie das ungarische Theater in Temeswar auf die Land- und Stadtbevölkerung im Banat eine Faszination ausübte. Der Autor aus Guttenbrunn hatte jedoch das Glück, in der Hauptstadt der Doppelmonarchie, in Wien, seine ersten Theatererlebnisse zu genießen. Als Student in Wien notierte er: „Das Theater hatte mich in jenen Tagen ganz, ich lebte nur für die vierte

Galerie des Burgtheaters.“⁷⁴⁷ Die größte Entdeckung war für ihn Grillparzer, „der Klassiker, den Österreich dem deutschen Schrifttum gab“⁷⁴⁸.

Symptomatisch für diese frühe Zeit der Theaterbegeisterung war es, was Müller-Guttenbrunn in Versen festhielt:

„Stets weiter geht dies tolle Treiben,
Von 'Vorwärts! Vorwärts!' erschallt das Land.
Ich möchte, wärs möglich, stehen bleiben,
Wo Schiller und Goethe stand“⁷⁴⁹.

Diese wertkonservative Haltung des donauschwäbischen Autors wird sich in seinen Werken und seinen kritischen Stellungnahmen häufig wiederfinden lassen. Die Klassik, die - wie er meinte - einzige qualitativ hochstehende Tradition, galt es zu pflegen; den Experimenten, den Reformen sollte man mit Skepsis und Distanz gegenüberstehen.

Diese Haltung war für einen angehenden Dramatiker nicht erfolgversprechend, denn auf ihrem Gebiet waren die Klassiker unschlagbar; auch galt die Gunst des Publikums in Wien und Berlin den neueren Versuchen, dem sozialen Drama eines Ibsen, eines Sudermann, den Erfolgsstücken der Naturalisten, die sich neue soziale Schichten als Handlungsträger, Familienprobleme, Vererbung und Milieu als Untersuchungsbasis ausgewählt hatten. Adam Müller-Guttenbrunn, an den Klassikern geschult, begann im Banne von Schiller, als er ein „Amalia“-Drama konzipierte, dessen endgültige Ausformulierung schließlich unterblieb. Auch ein historisches Drama, das den Cromwell-Stoff behandeln sollte, blieb Entwurf. Dafür schloss Müller-Guttenbrunn in Linz, wo er zum Telegraphenbeamten avancierte, am 5. Februar 1875 sein erstes Stück, „Isabella“, ab, das er sowohl dem Wiener Burgtheater als auch dem Landestheater in Graz vorlegte. Beide Theater lehnten das Stück ab, dessen Manuskript als verschollen gilt.

Mit dem zweiten dramatischen Versuch kam ein Erfolg: Am 8. März 1876 war das Drama „Gräfin Judith“, dessen endgültige Titelgebung Heinrich Laube vornahm, abgeschlossen. Das Stück, dessen Handlung „am Rande der Karpaten“ sich auf einer „Besitzung des Grafen von Thalheim“ abspielt, erschien 1877 im Druck und fand zum Teil Anerkennung. Gutzkow und Laube erkannten die Vorzüge und Schwächen. Müller-Guttenbrunn wurde deshalb z. B. von Gutzkow geraten, das Drama in eine Novelle umzuwandeln, weil es als Bühnenwerk „zu schroff aufregend“⁷⁵⁰ sei.

Mit dem nächsten Stück, das einen französischen Stoff verarbeitet, mit „Im Banne der Pflicht“, das im Frühjahr 1878 abgeschlossen wurde, feierte Müller-Guttenbrunn seinen ersten Bühnenerfolg. 1879 kam es zu mehreren Aufführungen in Linz, die den Namen des bis dahin Unbekannten einem breiteren Publikum bekannt machten. Heinrich Laube allerdings empfahl Müller-Guttenbrunn, dieses Drama eventuell zu einem Roman umzuarbeiten, weil es als Schauspiel für das Burgtheater nicht gut genug sei.

⁷⁴⁷ MÜLLER-GUTTENBRUNN, Adam: Der Roman meines Lebens. Aus dem Nachlaß zusammengestellt von seinem Sohne. Leipzig 1927, S. 46.

⁷⁴⁸ Ebenda, S. 44.

⁷⁴⁹ Ebenda, S. 44.

⁷⁵⁰ MÜLLER-GUTTENBRUNN, Adam: Der Roman meines Lebens, s. oben, S. 90: „Gutzkow, von dem ich mein Stück zurückerhalten habe, sagt mir, dass ich der praktischen Bühne zuviel zumute, indem ich die klerikale Frage in Julius in ihrer ganzen Schärfe zum Ausdruck bringe. Er schrieb mir wenig, aber freundlich. Er sagt, ich habe Talent für die Bühne, diesen Stoff aber möchte er mir raten, sollte ich als Novelle benutzen, als Drama sei derselbe zu 'schroff aufregend.'“

Das Drama, das Müller-Gutenbrunns größten Bühnenerfolg zur Folge hatte, das von Wien bis Breslau, in Linz, Teplitz, Graz und Berlin gezeigt wurde, von dem 1890 eine italienische Übersetzung entstand⁷⁵¹, war eine Replik auf das Erfolgsstück des von Müller-Gutenbrunn sehr geschätzten französischen Dramatikers Emil Augier „Les Fourchambaults“ (1879). Für Müller-Gutenbrunns Stück fand wieder Heinrich Laube den endgültigen Titel: „Des Hauses Fourchambaults Ende“ (1880). Laube schrieb zur Buchausgabe ein Vorwort, das auch in der „Neuen Freien Presse“ in Wien abgedruckt wurde und zur Popularität des jungen Schriftstellers beitrug. Das Wiener Stadttheater, damals unter der Direktion von Laube, wollte die Uraufführung für sich beanspruchen; als jedoch im Mai 1880 Laube demissionierte, kam es nicht mehr zu dieser Aufführung. Dem Erfolg des Stückes hat dies nicht geschadet.

Beflügelt von dieser Anerkennung hat Müller-Gutenbrunn sogleich ein weiteres Stück konzipiert. Seit den Erfolgen als Dramatiker glaubt er: „Es regnet Stoffe, seitdem meinem Blick das Leben erschlossen ist“⁷⁵². Nur dass Müller-Gutenbrunns neues Stück, das er im November 1881 beendete, „Frau Dornröschen“, nie ein Publikum erreichte. Die Originalhandschrift des Stückes befindet sich - als Teil des Nachlasses von Hans Weresch - in der Sammlung des Instituts für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde in Tübingen. Laube hielt dieses Stück nicht für bühnenfähig, der Linzer Intendant bemängelte vor allem die Karikatur des ungarischen Malers Virág. Auf den „Siebenbürger Schwaben“, den Dr. theol. Hasenohr - so präsentiert ihn der Künstler Virág - ist keiner der frühen Leser dieses Manuskripts eingegangen.

Müller-Gutenbrunn lässt sich diesmal von dem Mißerfolg nicht entmutigen und versucht es mit einem neuen Dramenstoff: Er schreibt gemeinsam mit Heinrich Laube das fünftaktige Schauspiel „Schaupielerei“ (1883). Danach entsteht, wieder im Alleingang, das Stück „Irma“ (1884), dessen Aufführung in Frankfurt Müller-Gutenbrunn ablehnte. 1890 erlebte er eine Inszenierung in Berlin, die er als „jämmerlich“ bezeichnete.

Was bisher erkennbar war: Müller-Gutenbrunn versuchte, sich als Autor zu behaupten, seinen Brotberuf als Telegraphenbeamter durch seine Bühnenerfolge ad acta zu legen. Das gelang nicht, und die Absicht, seine Einnahmen zu verbessern, war ebenfalls nicht von Erfolg gekrönt. 1879 schrieb der „Erzschwabe“: „Das Theater soll mich aus dieser Misere erretten. Ich will nun einmal durch, und ich werde durchdringen“⁷⁵³. Dies ist ihm zum Teil gelungen. Wenn in der Literatur über Müller-Gutenbrunn immer wieder zu lesen ist, dass er als Dramatiker versagt hat, so stimmt das nicht völlig. Zwar hat er Laubes Aussage nicht ganz bestätigt, die festgehalten hatte: „Dieser Herr Müller ist das bedeutendste spezifisch dramatische Talent, das mir seit Jahren untergekommen“⁷⁵⁴. doch wurden seine Stücke gespielt und wie die anderer Dramatiker zur Kenntnis genommen. Wenn sie sich nicht auf den Spielplänen behaupten konnten, so hat dies damit zu tun: 1. dass um die Jahrhundertwende vor allem in Wien eine sehr reichhaltige, wenn auch nicht immer hochkarätige Produktion von Bühnenwerken vorhanden war, wobei das Sprechtheater durch die Erfolge des Musiktheaters (Operette und Oper) in den Schatten

⁷⁵¹ MÜLLER-GUTTENBRUNN, Adam: Der Roman meines Lebens, wie Anm. 8, S. 128 ff. Müller-Gutenbrunn nennt 12 verschiedene Aufführungen des Stückes.

⁷⁵² WERESCH, Hans: Adam Müller-Gutenbrunn. Sein Leben, Denken und Schaffen. Freiburg: Selbstverlag 1975, Band I, S. 145.

⁷⁵³ MÜLLER-GUTTENBRUNN, Adam: Der Roman meines Lebens, wie Anm. 8, S. 139.

⁷⁵⁴ Ebenda, S. 120.

gestellt wurde, 2. dass Müller-Guttenbrunn sich zwar bei der Stoffwahl und dem Problemangebot nach den neuesten Orientierungen der europäischen und deutschen Dramatik richtete, keineswegs jedoch selbst neue Wege einschlug oder ungewöhnliche Lösungen fand. Dadurch war eine Breitenwirkung kaum möglich, 3. in Wien speziell gab es die Tendenz, Lokalsujets zu begünstigen. Schon Ernst Wechsler, der im Jahre 1889 in der bekannten Leipziger Zeitschrift „Die Gesellschaft“ einen Aufsatz über Adam Müller-Guttenbrunn veröffentlicht hatte, schrieb zur Situation der Wiener Autoren:

„Wohl den schlagendsten Beweis dafür, daß dichterische Talente in Wien einen schweren Stand haben, ist Adam Müller-Guttenbrunn. Von niemand geringerem als Heinrich Laube in die Literatur eingeführt, trat er mit einigen vielversprechenden Leistungen auf, die in ihrer geschickten Anlage und kraftvollen Ausführung ein wirklich berufenes dramatisches Talent zeigten. Ich bin überzeugt, wäre Müller-Guttenbrunn anderswo aufgetreten, er hätte einen ihn vollends befriedigenden Wirkungskreis erlangt, d. h. er hätte stets Bühnen gefunden, die seine Stücke aufführten. Ich kann mir nicht denken, daß der Journalismus, dem er sich in die Arme warf, ihm Ersatz bieten wird für die aufgegebene dramatische Tätigkeit. In diesen dünnen knappen Worten liegt ein trauriges Kapitel der Geschichte des modernen geistigen Wiens, und der Mittelpunkt dieses Kapitels ist eben Adam Müller-Guttenbrunn. Er gehört zu den warmblütigsten dramatischen Talenten der Gegenwart - und ist gegenwärtig Berufsjournalist“⁷⁵⁵.

Für die Langzeitwirkung, die nach dem Jahre 1907, als die sogenannten Heimatromane Müller-Guttenbrunns zu erscheinen begannen, sich immer mehr in die Gruppe der lesenden und schreibenden Donauschwaben verlagerte, spielt es eine Rolle, dass der Autor von Banater oder deutsch-ungarischen Themen akzeptiert und rezipiert wurde, dass man jedoch gruppenfremde Sujets nicht zur Kenntnis nahm und damit auch nicht in den Gesamtzusammenhang des Werkes stellte. Adam Müller-Guttenbrunn hat jedoch als Dramatiker versucht, sich in den Entwicklungszusammenhang der damaligen deutschen Literatur zu stellen. Sein Hang zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der sozialen und geistigen Wirklichkeit der Zeit entspricht dem donauschwäbischen Hang zu Skepsis, dem Mißtrauen gegenüber der Wirklichkeit. Alles, was die Gruppe bedrohen konnte, wurde verständlicherweise tabuisiert. Dazu gehörten auch Themen, wie sie die deutsche Dramatik im Bannkreis des Naturalismus präsentierte und wie sie Müller-Guttenbrunn selbst auf die Bühne brachte. Ihm geht es - wie vorher oder gleichzeitig Gerhart Hauptmann, Arno Holz, Johannes Schlaf - um die Frage nach den Überlebenschancen einer bürgerlichen Familie. Dass dabei Probleme vorweggenommen wurden, die erst um die Jahrhundertwende durch Sigmund Freud formuliert und exakter bestimmt wurden: die Frage nach der Rolle des Unterbewusstseins für das Individuum, die Beziehungen zwischen Ich und Autorität (Über-Ich bei Freud), die Rolle des Gefühls- und Sexuallebens, das hat die Attraktivität der Stücke für donauschwäbische Rezipienten nicht erhöht, da sich in ihrer dörflichen Umgebung die Aktualität dieser Fragestellungen so nicht anzubieten schien.

In den Dramen von Müller-Guttenbrunn gibt es immer wieder Frauengestalten, die versuchen, aus den bürgerlichen Wertvorstellungen und Zwängen auszubrechen. Das war ein Leitmotiv der Literatur der Zeit - von Ibsen bis Strindberg, von Augier bis Dumas, von Hauptmann bis Wedekind. Bei Müller-Guttenbrunn gibt es eine biographische Komponente,

⁷⁵⁵ WERESCH, Hans: Adam Müller-Guttenbrunn, S. 198.

seine Situation als uneheliches Kind, die seine Hinwendung zu Familienproblemen, seine Beschäftigung mit antibürgerlichen, nonkonformistischen Frauengestalten zusätzlich begründen kann. Auch in seinen Romanen mit schwäbischen Themen werden die Außenseiter/innen des deutschen Dorfes ins Auge gefasst, werden Familienkonflikte und soziale Spannungen, die sich darin widerspiegeln, zur Diskussion gestellt. Ein Zusammenhang mit der Literaturmode in den letzten beiden Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts ist bisher nicht hergestellt worden.

Der Schriftsteller selbst hat aber festgehalten:

„Ein Merkmal der deutschen Moderne ist es, daß ihre Vertreter sich der Verherrlichung jener weiblichen Wesen gewidmet haben, die sozusagen außerhalb der Familie stehen: der Kellnerin, der Ladenmamsell, der Chanteuse, der kleinen Comödiantin oder gar der Dirne schlankweg“⁷⁵⁶.

Müller-Guttenbrunn selbst hat entweder die Salons des Adels oder die bürgerliche Wohlstandsfamilie gewählt, um dort das Auseinanderbrechen von Wertvorstellungen, von traditionell festen Zusammenhängen zu diagnostizieren. In seiner Art hat er damit die sozialkritische Komponente des Naturalismus, der sich selbst oft als „objektiver Realismus“ bezeichnete, mitgeprägt. Das gilt für das Drama „Gräfin Judith“, wo das seit dem 18. Jahrhundert beliebte Thema der Liebe zweier sozial nicht Gleichgestellten zu einer kriminalistischen Handlung verwendet wird, in deren Verlauf der Grafensohn die Standesehe ablehnt und dafür mit der Tochter des Kastellans eine Familie gründet, die scheitert, weil sie heimlich außerhalb der vorschriftsmäßigen Standeswelt angesiedelt ist und sich nicht behaupten kann. Ein Mord und ein Selbstmord beenden die auf Sensationelles ausgerichtete Schlusszene.

Ähnlich auf Intrigen basierend sind die übrigen Dramen, die Müller-Guttenbrunn schrieb. Auch in ihnen sind die Frauengestalten die Aktivposten, aber die Durchsetzungskraft der einzelnen ist zu gering, um gesellschaftlich relevante Änderungen zu veranlassen. Ein Scheitern der Aufbegehrenden ist symptomatisch. Das entspricht - wie nicht anders zu erwarten - dem Heldentyp der Zeit, wo die unschuldig-schuldigen Opfer die Aufmerksamkeit der Rezipienten beanspruchten.

Nicht ganz zutreffend ist eine Meinung, die sich auf die Stoffwahl der Schauspiele des „Erzschwaben“ bezieht. In den „Donauschwäbischen Briefen“ konnte man im Jahre 1962 lesen:

„Wir wissen, daß Müller-Guttenbrunns erste Schauspiele (Gräfin Judith, 1877, Im Banne der Pflicht, 1880 und Des Hauses Fourchambaults Ende, 1881) im Stile französischer Sittenstücke geschrieben sind und keinerlei thematische Beziehungen zum Deutschtum oder gar zu seiner Banater Heimat erkennen lassen“⁷⁵⁷.

Davon stimmt: Französische Vorlagen zu einigen Bühnenwerken Müller-Guttenbrunns sind bekannt. Wir haben sie genannt. Emil Augiers Stück über die Familie Fourchambault, Jules Sandeaus „Valcreuse“ für „Im Banne der Pflicht“. Was Müller-Guttenbrunn aber auch später als Theaterdirektor anstrebte, die Lokalisierung fremder Stücke in Wien/Österreich, das hat er selbst umgesetzt. Was für seine frühen dramatischen und epischen Versuche kennzeichnend ist, wurde zum Teil schon angesprochen: In vielen der frühen literarische

⁷⁵⁶ In: Die Reichswehr vom 16.09.1897, S. 1.

⁷⁵⁷ SCHERER, Anton Dr.: Ein "weckender Rippenstoß". Ein unbekannter Brief Wilhelm Jordans an Adam Müller-Guttenbrunn. In: Donauschwäbische Briefe, 3 (1962), F. 19, S. 1.

Versuche bringt Müller-Guttenbrunn als Handlungsort, als auftretende Gestalt etwas oder jemanden ein, der mit seiner Geburtsheimat oder mit Ungarn etwas zu tun hatte. Der Handlungsort des Stückes „Gräfin Judith“ befindet sich in Ungarn, in der Novelle mit gleichem Titel liegt er am Rande der Karpaten, irgendwo zwischen Siebenbürgen und dem Banat. Bela Virág, der exzentrische Maler in „Frau Dornröschen“, ist ein überzeugter ungarischer Patriot, und der Theologe Hasenohr ist - wie erwähnt - ein „Siebenbürger Schwabe“. Er wird, trotz seiner Kuriositäten, als positive Gestalt inmitten der auseinanderbrechenden großbürgerlichen Familie dargestellt und lässt so die Vorliebe des Autors für Menschen aus seiner Geburtsheimat erkennen. Schließlich liegen die Besitzungen der Baronin von Ladány in dem Schauspiel „Irma“ in Ungarn, so dass aktuelle politische und wirtschaftliche Fragen des Königreichs angesprochen werden können. Zweifellos war es in der Doppelmonarchie üblich, das Völkergemisch und die Kultursymbiose nicht auszuklammern. Auch stimmt es, dass für Müller-Guttenbrunn die Existenzfragen einer bürgerlichen Lebensführung im Vordergrund standen. Wenn er trotzdem immer wieder - in Episoden oder mitten im Treiben der Handlung - auf Ungarn und auf das Banat oder Siebenbürgen, wo er die Schule besucht hatte, verweist, so sind dies Vorboten seiner Beschäftigung mit den Deutschen im Königreich Ungarn, für die Müller-Guttenbrunn schriftstellerisch und kulturpolitisch um die Jahrhundertwende und danach immer engagierter eintreten sollte.

Auf eine Sonderfrage, die auch mit der Wirkung der Dramen zusammenhängt, muss noch eingegangen werden: Wir haben schon in zwei Fällen erwähnt, dass dem literarischen Debütanten von kompetenter Seite geraten wurde, seine Bühnenwerke umzuschreiben bzw. für die dargestellten Probleme in einem anderen literarischen Genre eine bessere Entfaltungsmöglichkeit zu finden. Damit wird darauf hingewiesen, dass die später so offensichtliche epische Gestaltungskraft sich schon in den Dramen bemerkbar gemacht hat. Es ist nicht ohne tiefere Bedeutung, dass Müller-Guttenbrunn sich über die gattungsbedingte Anlage von anderen Autoren sehr treffend geäußert hat. 1897 schreibt er über Ludwig Ganghofer, der zusammen mit dem jüdisch-deutschen Moldauer Marco Brociner einen Roman in ein erfolgreiches Drama umgeschrieben hatte:

„Es ist nicht ohne Reiz zu verfolgen, wie ein von Grund aus episch veranlagtes Talent immer wieder und immer vergeblich um den Lorbeer des Dramatikers ringt. Wir beobachten dies an Paul Heyse und Friedrich Spielhagen seit dreißig Jahren, und unter jüngeren Erzählern ist es namentlich Ganghofer, der den Typus des um das Theater ringenden Epikers lebendig erhält“⁷⁵⁸.

Müller-Guttenbrunn prophezeit danach, dass Ganghofer mit seinen Bühnenwerken nie das Niveau seiner Romane und Erzählungen erreichen würde.

In eigener Sache hat der „Erzschwabe“ anders reagiert. Gutzkow hatte, wie schon erwähnt, für das Stück „Gräfin Judith“ eine Umarbeitung in Form einer Novelle angeraten⁷⁵⁹. In dem Erzählband „Gescheiterte Liebe“ (1889) hat Müller-Guttenbrunn diesem Ratschlag entsprochen und die Novelle „Gräfin Judith“ geschrieben, die mit Kleistscher Prägnanz beginnt:

⁷⁵⁸ In: Die Reichswehr vom 12.01.1897, S. 1 (Theaterkritik zu "Meerleuchten", Schauspiel in vier Aufzügen von Ludwig Ganghofer).

⁷⁵⁹ Siehe dazu: WERESCH, Hans: Adam Müller-Guttenbrunn. Sein Leben, Denken und Schaffen, S. 98 ff.

„An den Abhängen der Transsilvanischen Alpen, jener ehernen Gebirgskette, welche zum Teil die natürliche Grenze zwischen dem malerischen, an landschaftlichen Reizen so reichen Siebenbürgen und dem fruchtbaren, ebenen Banat bildet, liegen die Trümmer des einst mächtigen Schlosses der Grafen Thalber“⁷⁶⁰.

Danach folgt die bekannte Intrigenhandlung, in deren Verlauf Gräfin Judith, die den Grafensohn liebt, das Kind ihrer Widersacherin tötet und diese in den Selbstmord treiben will.

Auch im Falle des Stückes „Im Banne der Pflicht“ hat Heinrich Laube vorgeschlagen, einen Roman mit dem gleichen Sujet dem weniger gelungenen Bühnenwerk vorzuziehen. In diesem Falle hat Müller-Guttenbrunn den Rat nicht angenommen. Das Drama „Frau Dornröschen“ hat Müller-Guttenbrunn, ohne weiterhin zu versuchen, das Stück aufführen zu lassen, in Prosa umgearbeitet. Eine Novelle, wie dies Laube vorgeschlagen hatte, entstand dabei nicht, aber die Ausgabe des „Romans“ aus dem Jahre 1883 hatte einen relativen Erfolg: 1886 und 1892 konnte je eine Neuauflage erscheinen.

Wenn wir nun die Prosafassung und das in Tübingen vorhandene Bühnenmanuskript, von dem es eine einzige Abschrift gibt, miteinander vergleichen, so fällt auf, dass Müller-Guttenbrunn am Handlungsverlauf kaum etwas geändert hat. Die Forderungen des Epischen werden berücksichtigt, so dass es sowohl den inneren Monolog gibt, der Standpunkte der einzelnen Handlungsträger besser verdeutlicht, als dies in den Dialogen des Dramas der Fall war; außerdem stehen an den Kapitelanfängen meist einführende Stimmungsbilder, die - wie oft bei Müller-Guttenbrunn - Natureindrücke festhalten. Ein Beispiel für viele möge genügen:

„Es war ein dunkler trüber Winterabend, der Schnee, der Rasenflächen bedeckte, glitzerte und leuchtete im fahlen Schein der spärlichen Gasflammen und im ganzen Parke befand sich bloß eine einzige Menschenseele. Es war ein Mann, der dort vor dem Schubert-Monumente schon seit einer Stunde auf und nieder schritt und durch die dünnen laublosen Zweige und das Gitter zuweilen hinüber lugte nach der Häuserfront, deren Fenster noch sehr lückenhaft erhellt waren“⁷⁶¹.

Ähnlich wie die Kapitelanfänge, der innere Monolog, erhöhen auch eingeschaltete Kommentare über die einzelnen Personen die Verständlichkeit der Ausführungen. So erfahren wir in Kapitel 3 folgendes über den negativen Hauptexponenten des Profitdenkens, Herrn Meyern:

„Hugo Meyern hatte in seinem ganzen Leben noch keinen Tag durchlebt wie diesen; so unternehmend er in geschäftlichen Dingen war, so träge war er in menschlichen, so scheu floh er jede Aufregung und wies Allem gegenüber jede innere Anteilnahme so lange als möglich zurück. Er hatte stets das Gefühl, als ob eine Empfindung, die man ihm zu entlocken versuchte, etwas ungeheuer Kostspieliges wäre, und er suchte sein Herz und sein Gemüt stets mit ängstlicher Scheu vor solchen Unkosten zu bewahren“⁷⁶².

⁷⁶⁰ MÜLLER-GUTTENBRUNN, Adam: Gesammelte Werke, Hrsg. von Hans Weresch. Feiburg i. Br. 1977, Band II, S. 296 ff.

⁷⁶¹ MÜLLER-GUTTENBRUNN, Adam: Frau Dornröschen: ein Wiener Roman. Dresden: Pierson 1892, S. 200.

⁷⁶² Ebenda, S. 147.

Solche und ähnliche Einblendungen erhöhen die Homogenität des epischen Ganzen. Sie leisten das, was durch die - oft abrupte „*medias in res*“-Technik des Dramas - schwer, wenn überhaupt verständlich war. An der Handlungsführung wird nichts geändert, nur die Akzente werden unterschiedlich gesetzt: Frau Dornröschen ist die Gattin von Hugo Meyern, die dieser nur geheiratet hatte, weil sie die Tochter eines reichen Apothekers ist und er mit deren Mitgift seine Firma sanieren konnte. Dabei hatte der Skrupellose seine Gefühlsbindung an eine besitzlose Geliebte aufgegeben. Der Freund Meyerns, Hermann von Wildungen, hat Hulda Meyern das ersetzt, was ihr Gatte ihr nicht bot: Er erzog sie zur Künstlerin. Ihre Liebe stellte sie in zwei Bildern dar, die bei einer Wiener Ausstellung ausgezeichnet wurden; gleichzeitig wurde das Thema „Frau Dornröschen“ zum Skandalon, weil die Presse die biographischen Hintergründe und damit den schwelenden Familienkonflikt aufdeckte.

In der Prosafassung werden die Personen recht ausführlich charakterisiert, der Handlungsrahmen wird durch detaillierte Einzelhinweise verdeutlicht. Beibehalten werden die Dialoge, oft wortgetreu, so dass die Zusammenhänge zwischen Schauspiel und Prosawerk unverkennbar sind. Auch hat Müller-Guttenbrunn in dem Vorwort zur dritten Auflage (1892) des Prosabuches erklärt, es handle sich hier um „ein Schauspiel mit verbindendem Text“⁷⁶³. Die

„Bezeichnung 'Ein Wiener Roman' /so der Untertitel des Prosawerkes/ soll nichts anderes sagen, als daß dem Werke eine romanhafte Begebenheit aus dem Wiener Leben zugrunde liegt, und sie wurde nur gewählt, um die Verlegenheit des Verfassers zu bemänteln, der sein Buch in der vorliegenden Gestalt in keine der anerkannten Kunstgattungen einzureihen wußte“⁷⁶⁴.

Der epische Versuch ist demnach ein Experiment: Müller-Guttenbrunn hat dabei berücksichtigt, was ihm Laube vorgeschlagen hatte. Entscheidende Änderungen hat er nicht vornehmen wollen. Allerdings ist zum Beispiel die Figur des ungarischen Malers, wohl auf Anraten des Linzer Intendanten, sehr stark zurückgedrängt worden; im Schauspiel gehörte er zu den lebendigsten Gestalten, deren Original-Allüren oft aus dem Rahmen fielen, eine Lokalkolorit-Episode übermäßig hervorkehrten. Gleichzeitig jedoch mit dem Zurückdrängen dieses ungarischen Originals nehmen im Prosawerk die Szenen und Auseinandersetzungen über die moderne Kunst ab, die im Theaterstück - wenn auch auf Kosten einer Belastung des Handlungsrythmus - stark betont waren. In der Prosa ist damit die Eingrenzung auf ein Familiendrama offensichtlicher, die Diskussion von Kunst- oder Zeitfragen ist geringfügiger, obwohl gerade ein Zeitbild episch manches viel komplexer hätte ausgestalten können.

Eine besondere Schwäche des Schauspiels, seinen Schluss, korrigiert die Prosafassung: das happy end, als der geschäftsbesessene Ehemann seine Frau freigibt, ihren Sohn mit ihr ziehen läßt und der Liebesheirat zwischen Hulda und Walter nicht im Wege stehen will. Diese Schlussversion, im Drama sehr abrupt und gänzlich unmotiviert hereinbrechend, ist in der epischen Darstellung psychologisch besser vorbereitet. Allerdings bleibt sie auch in der Prosaform ein Kunstgriff, der einer Konsumliteratur, dem Gartenlauben-Modus, angepasst ist. Das erklärt zwar die Wirkung bei einem breiteren Publikum, ebenso jedoch die Kurzzeitwirkung dieses Romans.

⁷⁶³ Ebenda, S. VI.

⁷⁶⁴ Ebenda, S. VI.

Eine Schlussfolgerung kann sich daran knüpfen: Die Wiederholung schon vorgeformter Stoffe und Werke für eine andere literarische Gattung hat: a. die Wirkung der ursprünglichen Theaterstücke noch weiter reduziert, da selbst das Autoreninteresse an den älteren Versuchen geringer erschien; b. die neuen Werke waren, weil sie meist keine entscheidenden Änderungen im Vergleich mit den Dramen vornehmen, nicht angetan, das Publikum zu überraschen. Wenn außerdem, wie im Falle von „Frau Dornröschen“, der Autor selbst nicht sicher ist, welches Genre er wählen soll, dann kann die Wirkung ebenfalls nicht zielstrebig und eindringlich sein.

Erwähnt werden soll jedoch, dass Müller-Gutenbrunn im Zeitalter der beginnenden Frauenemanzipation (1865 war der Deutsche Frauenverein gegründet worden) durchaus akute Zeitprobleme anschnitt, so dass seine Stücke ein Publikum hätten erreichen können, wenn seine Problemlösungen nicht: a. konventionell gewesen wären (happy end) oder; b. auf Intrigen und Sensationen beruht hätten. Auch die Behandlung von Fragen, deren Brisanz später in der deutschen Literatur eine wichtige Rolle spielen sollte: das Verhältnis Kunst-Bürgertum, Provokation-Integration, ist durchaus aner kennenswert und liegt im Bereich einer Teilnahme an einem Dialog über den Stellenwert moderner, europäischer Kunstausbildung. Der spätere Kritiker Müller-Gutenbrunn hat sein Stehvermögen und seine unbeugsame Haltung jedoch besser zur Sprache gebracht als der Dramatiker, dem es - damit die Bühnenwirkung seiner Versuche durch Intendanten und Regisseure erprobt werden sollte - immer wieder darum ging, Kompromisse zu schließen, Ratschläge von anderen, oft kompetenten Theaterleuten hinzunehmen, so dass seine eigene Handschrift dabei durchaus darunter leiden konnte.

Anzunehmen, dass der Epiker Müller-Gutenbrunn dem Dramatiker überlegen sei, kann aufgrund der bekannten Beispiele nicht behauptet werden.

2. Der Theaterkritiker

Die Textgrundlage für die Beurteilung der Leistungen Müller-Gutenbrunns als Theaterkritiker war und ist meist die Auswahlangabe von Nikolaus Britz aus dem journalistischen Riesenwerk des Banaters⁷⁶⁵. Im Nachlass von Hans Weresch, der im Tübinger Donauschwaben-Institut aufbewahrt wird, befinden sich Kopien aus der Wiener Tagespresse, die bedeutend mehr Artikel, Rezensionen und Feuilletons von Müller-Gutenbrunn umfassen, als dies in den drei Büchern möglich war, die Britz vorlegte. Dadurch entzerrt sich auch der Eindruck, den man bei der Durchsicht der Britzschen Textanthologie hat: Müller-Gutenbrunn hat nicht ausschließlich die heute als bedeutende Leistungen anerkannten Dramen und Autoren beachtet. Sowohl bei der „Deutschen Zeitung“, wo er von 1886-1892 sehr viel publizierte, als auch im „Neuen Wiener Tagblatt“, das ihn im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts engagierte, nachdem er als Theaterdirektor finanziell gescheitert war und nur unter dem Pseudonym Ignotus publizieren konnte, hat der Journalist Müller-Gutenbrunn fast alle Wiener Theaterraufführungen beachtet und beurteilt; dabei lässt er eine erstaunliche Sachkenntnis der deutschen und europäischen Dramatik erkennen, ein Lesepensum, das er selbst an Laube messen wollte, der täglich angeblich

⁷⁶⁵ MÜLLER-GUTENBRUNN, Adam: Feuilletons, erschienen in der Wiener „Deutschen Zeitung“. Wien: Braumüller 1978, Bd. I: 1886 bis 1892, 275 S.; Bd. II erschienen in „Neues Wiener Tagblatt“, 1889-1892, 742 S.; Bd. III erschienen im Wiener Tagblatt „Die Reichswehr“, 1896 bis 1898. Wien: Selbstverlag 1981, 330 S.

mindestens ein Theaterstück gelesen hatte. Auch sind die Urteile Müller-Gutenbrunns immer fallbezogen und sachlich. Dass dabei nicht, wie Weresch anführt, eine einzige feste Aufbauform der Besprechungen erkennbar wird, sondern eine am Einzelfall orientierte Form, die den Schwerpunkten, die zu setzen waren, entsprach, muss erwähnt werden⁷⁶⁶.

Wie dies im Jahre 1889 Ernst Wechsler getan hatte, empfand auch Müller-Gutenbrunn die Notwendigkeit, sich dem Journalismus zu widmen, als Brotberuf, Abstieg und Einengung; er selbst hätte die produktive Sphäre des Dramatikers gewählt, wenn dies möglich gewesen wäre. Da dies ausgeschlossen schien, versuchte er, das Beste daraus zu machen und den Kritikerberuf aufzuwerten. Er schreibt schon im Jahre 1890 in seinem Buch „Wiener Theaterleben“, dass Kunst und Kritik miteinander verbunden werden: durch die Liebe zur Kunst und das Streben nach Wahrheit.

Die Liebe zur Kunst erklärt die unermüdliche Beschäftigung mit dem Theaterleben; der Drang nach Wahrheit hat dazu geführt, daß Müller-Gutenbrunn Kompromisse - soweit ihm dies möglich war - ablehnte. Das war mit ein Grund dafür, dass er als Kritiker gefürchtet oder geachtet, aber auch oft beföhdet wurde; in seiner Laufbahn als Theaterleiter hat diese Unnachgiebigkeit seinen Widersachern Anlässe geschaffen, die Beseitigung des unbequemen Kritikers und Institutsleiters in die Wege zu leiten.

Müller-Gutenbrunns Karriere als Theaterkritiker begann in Linz; neben seiner Tätigkeit im Telegraphenamt schrieb er für die „Linzer Tagespost“ Artikel. Besonderes Aufsehen erregte eine Polemik über die Aufführung von Grabbes „Uriel Acosta“, die in mehreren Fortsetzungen im Januar 1875 erschien. Müller-Gutenbrunns Argumente gegen die Textentstellungen bei der Aufführung wurden zuletzt akzeptiert. Es war sein erster journalistischer Erfolg.

In Wien war die Tagesbeschäftigung bei der „Deutschen Zeitung“ eine Grundlage dafür, dass sich Müller-Gutenbrunn eingehender mit Wiener Alltagsproblemen und mit der regelmäßigen Theatertätigkeit auseinandersetzte. Im Rahmen der Buchreihe des Vereins „Gegen den Strom“ hatte er im Jahre 1884 sein aufsehenerregendes Buch „Wien war eine Theaterstadt“ geschrieben. Es war eine kurze Geschichte des Wiener Theaters und gleichzeitig eine Analyse der Entwicklungsbarrieren, der Missstände, die sich in den achtziger Jahren eingeschlichen hatten, als die Leitung des Burgtheaters und die vier Wiener Privatbühnen nur noch Konsumliteratur anboten und keine geregelte Theaterpolitik, keine bildungspolitisch notwendige Spielplangestaltung erkennen ließen. Der Kampf gegen ein Profitstreben auf Kosten des Publikums, die Ausgrenzung der weniger bemittelten Bevölkerungsschichten aus dem Bildungsbetrieb sind die Hauptangriffspunkte des unerbittlichen Kritikers. Der Buchtitel wurde ein geflügeltes Wort in Wien. Die Anregungen Müller-Gutenbrunns, bei den Theatern die Studenten und Arbeiter als Zuschauer und zu Bildende durch Sonderangebote zu berücksichtigen, konnten im Laufe der Jahre realisiert werden. Die Pflege des Lokalstückes und die Beachtung der neuesten deutschen und österreichischen Bühnenproduktion sind ebenfalls als Erfolge der zahlreichen Kritiken des Banaters und Wahlwieners zu betrachten.

⁷⁶⁶ Hans Weresch schreibt dazu: „Müller-Gutenbrunn befasst sich in seinen kritischen Beiträgen in der Regel zuerst mit den Mängeln und Fehlern des Werks, nachher zeigt er, wie man diese hätte vermeiden können. Anschließend behandelt er die positiven Seiten der Dichtung, danach setzt er sich mit den schauspielerischen Leistungen der einzelnen Darsteller auseinander, und zuletzt weist er auf die Wirkung und Bedeutung der Dichtung hin“ (In: WERESCH, Hans: Adam Müller-Gutenbrunn. Sein Leben, Denken und Schaffen, I, S. 173).

Ihm ging es immer um die Langzeitwirkung und um die nationale Repräsentanz der Theater, die sich nicht nur für eine Elite, nicht nur für Auserwählte zu engagieren hatten. Obwohl Müller-Guttenbrunn die Vorbildfunktion der Wiener Schauspielhäuser kannte - und auch deshalb deren Absinken in eine routinemäßige Emsigkeit bemängelte -, beschäftigte ihn auch die Theaterlandschaft der österreichisch-ungarischen Provinz. Dass ihm dabei die Situation des deutschen Theaters im Königreich Ungarn besonders am Herzen lag, weil ihm die Diskriminierung dieser Stadttheater bekannt war, nimmt nicht Wunder. Wie gut er jedoch die Lage der Berliner Theater, des deutschen Theaters in Prag, in den baltischen Staaten kannte, lässt nur sein allseitig und umfassendes Interesse am Theater erkennen, das für ihn sogar mehr war als eine einfache Bildungseinrichtung.

Was Müller-Guttenbrunn über den Theaterbau weiß⁷⁶⁷, was er über die Bewirtschaftung der Theater mitteilt⁷⁶⁸, übersteigt jede Erwartung. Als er im Ersten Weltkrieg als österreichischer Patriot viele der Auswüchse damaliger Kriegsbegeisterung mitmachte, wie die meisten Intellektuellen jener Zeit hat er auch die Rolle des Theaters so definiert, wie sie ihm immer vorgeschwebt hat:

„Man hat das Theater nicht ausgeschaltet von der Teilnahme an dieser großen Zeit, im Gegenteil, man zwang es zur seelischen Anpassung an sie, und so fand es zurück zu der völkischen Aufgabe, die ihm von jeher eine Sonderstellung sicherte unten den Künsten“⁷⁶⁹.

Diese „völkische“ Aufgabe, gemeint ist die Verantwortung für jedes nationale Anliegen, wird im Jahre 1915 zum Teil nationalistisch motiviert, wenn Müller-Guttenbrunn über die „internationale Hexenküche Berlin“ spricht, wo zu wenig deutsche Stücke aufgeführt wurden. Wie sehr Müller-Guttenbrunn selbst die internationale Dramatik geschätzt hatte, wurde im Getümmel des Krieges vergessen. Eine nationale Einbahnstraße konnte und sollte das Theater nicht werden und sein. Trotzdem sind die Äußerungen unseres „Erzschwaben“ - wohl auch bei der Vielzahl der Schreibverpflichtungen - nicht immer erfreulich oder unmißverständlich.

Die Aufgabe des Theaters, eine moralische Schaubühne zu sein, die nationalen Anliegen würdig zu vertreten, war nicht neu. Und was wir schon erwähnten, bleibt gültig: Müller-Guttenbrunn versuchte, durch Rückgriffe auf Bewährtes, auf Klassisches, Wertvorstellungen zu bestätigen und zu festigen. Bei den Prognosen über Forderungen der Gegenwart ist er unsicher und vergreift sich dann auch im Ton. Dies hat sich, erstaunlich genug, in seinen Theaterkritiken selbst nicht bemerkbar gemacht. Dort ist er objektbezogen, nüchtern und auf Objektivität des Urteils bedacht.

In seinen Buchdarstellungen, wo er Entwicklungen entdecken will und Zusammenhänge deutet, können im Bereich der Postulierung späterer Perspektiven die erwähnten Unsicherheiten auftreten.

⁷⁶⁷ Siehe u. a. MÜLLER-GUTTENBRUNN, Adam: Das große Theater. In: Neues Wiener Tagblatt, 5.08.1903, S. 1-3.

⁷⁶⁸ Siehe auch: MÜLLER-GUTTENBRUNN, Adam: Wiener Theaterleben. Leipzig und Wien: Otto Spaner 1890.

⁷⁶⁹ MÜLLER-GUTTENBRUNN, Adam: Völkerkrieg! Österreichische Eindrücke und Stimmungen. Graz: Moser 1915, S. 79. Dazu auch auf S. 75: „Die Weltgeschichte schreitet mit ehernem Tritt über die Völker Europas und wir alle spielen mit in der großen Tragödie des Hasses, die sich da begibt“. Der Verfasser hat alles in ein Szenarium verwandelt, in welchem Nationalismus und Unvernunft Regie führen.

Wenn wir wieder Müller-Guttenbrunn zu Wort kommen lassen, so erscheint seine Erkenntnis, dass „das Theater zu allen Zeiten ein Spiegel der Volksseele war“⁷⁷⁰, mit einer Beglaubigung seines Interesses am Theater. Aber auch eine kritische Einschätzung zur Situation in Deutschland oder Österreich ist bezeichnend. Im Jahre 1906 lesen wir in einem Aufsatz von Müller-Guttenbrunn über „Theaterfragen“:

„Kein Volk hat auch nur annähernd eine theoretische Bühnenliteratur von dem Umfange aufzuweisen, wie das deutsche. Der Deutsche, der nicht für das Theater schreiben kann, schreibt sicherlich über dasselbe. Er reformiert es. Immer neue Apostel erstehen der deutschen Bühne, jede Stadt hat heute ihren Gottsched oder Lessing, aber selten findet eine ihren Neuber oder ihre Neuberin. Das deutsche Theater zu hofmeistern und zu belehren sind Hunderte am Werke, diesen Lehren zu folgen oder sie aus eigenem in kulturelle Taten umzusetzen, hat selten einer das Herz. So bleibt denn in der Regel alles beim Alten“⁷⁷¹.

Das erklärt das Ungenügen an der eigenen Kritikerposition: Müller-Guttenbrunn hat durch seine Kritik am Wiener Theaterbetrieb einiges verbessern und verändern können. Das hat ihn manchmal zu der befriedigten Feststellung veranlasst, dass seine Meinung in Wien etwas gilt, was ihm Laube, Karl Kraus und andere bestätigten. Was er wirklich erreichen wollte, ein volkstümliches Theater, ein wertbewusstes nationales Bildungsforum, das ist nicht erreicht worden, und die Vorreiterstellung des Wiener Theaters, vom 18. bis zum späten 19. Jahrhundert behauptet, war so nicht wieder herzustellen. Das erschwert auch heute jeden Hinweis auf die - vorwiegend an Wien gebundene - Bedeutung des Theaterkritikers und -historikers Müller-Guttenbrunn.

Den Schritt vom gefürchteten Kritiker zum Theaterpraktiker, zum Direktor, Pächter, Oberregisseur vollzog Müller-Guttenbrunn, als er erkannte, dass die Absicht, das Wiener Stadttheater zu einem echten Volkstheater umzugestalten, nicht realisierbar war. Müller-Guttenbrunn hatte, um diesem Theater helfen zu können, das zwei Mal an ihn herangetragene Angebot, die Leitung des Burgtheaters zu übernehmen, abgelehnt. Erst als ihm, dessen Kritiken für Furore gesorgt hatten, 1892 die Übernahme des zu gründenden Raimund-Theaters angetragen wurde, sagte er - trotz aller voraussehbaren Schwierigkeiten - zu, nannte diese Entscheidung ein Bekenntnis zu seinem „Lebenswerk“⁷⁷² und stürzte sich in dieses gesamtgesellschaftlich wichtigste Vorhaben seiner beruflichen Laufbahn.

3. Der Theaterleiter

Von Anfang an ist zu bemerken, dass eine Überschneidung zwischen der Kritiker- und der Direktortätigkeit nicht zu vermeiden ist. Müller-Guttenbrunn, als unnachgiebig und kompetent bekannt, wäre nicht zum Theaterleiter gewählt worden, wenn er in der Tagespresse und durch seine Bücher nicht so bekannt gewesen wäre. Zum anderen hat er auch in seiner Amtszeit als Direktor die streitbare Feder des Redakteurs nie aus der Hand gelegt. Die praktische Tätigkeit beim Raimund- und beim Kaiser-Jubiläum-Theater ist

⁷⁷⁰ Vgl. MÜLLER-GUTTENBRUNN, Adam: Die Wiener Theatencensur. In: Die Reichswehr, 20.07.1897, S. 1.

⁷⁷¹ In: Neues Wiener Tagblatt, 7.08.1906, S. 1.

⁷⁷² Siehe dazu: MÜLLER-GUTTENBRUNN, Adam: Der Roman meines Lebens, a. a. O., S. 165. Optimistisch klingt die Feststellung: „Aber ich fühle meine Kräfte täglich wachsen angesichts der Lebensaufgabe, die mir geworden.“

ihrerseits die Grundlage für wichtige historisch-analytische Darstellungen geworden. Dabei handelt es sich - wie zum Beispiel im Falle der Schrift „Der suspendierte Theaterdirektor“ (1896) - nicht ausschließlich um eine Defensio des ins Unrecht Gesetzten. Es geht um eine Darlegung der wirtschaftlichen und künstlerischen Voraussetzungen, die das gute Funktionieren eines Theaters gewährleisten können. Die präzisen Detailangaben, die klare Festlegung von Entwicklungsnotwendigkeiten lassen den gewieften Praktiker und Theoretiker Adam Müller-Guttenbrunn erkennen.

Er war in Wien nicht der erste Theaterdirektor, der aus den donauschwäbischen Gebieten kam, um sich in der Kaiserstadt Anerkennung und ein Tätigkeitsgebiet zu suchen. Auch das Raimund-Theater, eine Herzensangelegenheit der Wiener, geht auf ein Projekt eines Intendanten zurück, der in den fünfziger Jahren in Temeswar tätig gewesen war, bevor er im Jahre 1862 die Leitung des Theaters an der Wien übernahm. Es war Friedrich Strampfer, dem es nicht gelang, ein Raimund-Theater zu gründen. Dies blieb Müller-Guttenbrunn vorbehalten. 1893 wurde möglich, was 1870 nicht klappte: Am 28. November fand die Eröffnung des Raimund-Theaters statt, in dem Müller-Guttenbrunn Direktor und Oberspielleiter war und für die künstlerische Seite des Unternehmens einzustehen hatte. In den ersten sieben Monaten wurden 26 deutsche Autoren präsentiert, darunter 14 Wiener. Die finanzielle Lage des Raimund-Theaters war gut, das Publikum honorierte das angebotene Programm, das ein volkstümliches Repertoire, Klassiker, heimische Dramatiker vorzustellen beabsichtigte, Novitäten brachte und auf Qualität Wert legte. Dass sich das Raimund-Theater als Institution verstand, die das Wiener Volksstück von Raimund und Nestroy zu pflegen hatte, dass außerdem Ludwig Anzengruber als Publikumsmagnet auf dem Spielplan stand, schuf gute Voraussetzungen für weitere Erfolge. Im zweiten Spieljahr widmete Müller-Guttenbrunn den Nachmittagsvorstellungen, die billiger und somit Jugendlichen und weniger Bemittelten zgedacht waren, mehr Aufmerksamkeit. Und doch wurde er am 15. Januar 1896 suspendiert, weil er Konflikte mit dem Theaterverein hatte, der sich in die Programmgestaltung einschalten wollte, Initiativen des Direktors - es war ihm u. a. gelungen, einen Raimund-Preis durch private Spenden zu finanzieren - boykottierte und ihn schließlich, da er zu Kompromissen nicht bereit war, abwählte. Diese Suspendierung war einer der zahlreichen Wiener Skandale zum Jahrhundertende. Über die Tätigkeit des Raimund-Theaters hat Müller-Guttenbrunn 1897 berichtet und dort die Konzeption einer Volksbühne erläutert, an die er - trotz des gescheiterten Versuchs - weiterhin glaubte: „Ja, eine gute und edle deutsche Volksbühne in Wien ist möglich“⁷⁷³.

So ist es fast selbstverständlich, daß er einen neuen Anlauf unternahm, um eine Theaterinstitution zu schaffen, um seine Vorstellungen eines auf guten Traditionen und soliden Planungen beruhenden Theaters zu verwirklichen. Die Gelegenheit bot sich im Jahre 1898, als das Kaiser-Jubiläums-Theater anlässlich des 50. Regierungsjubiläums des Kaisers Franz Joseph I. ins Leben gerufen werden sollte. Müller-Guttenbrunn pachtete das Theater, war mit dessen Bau und dem Beginn beschäftigt, musste beträchtliche Anleihen machen, die letztlich zum Fiasko im Jahre 1903 führten, wo es für Müller-Guttenbrunn nur noch darum ging, den Schaden zu begrenzen. Seine Konzession lief bis zum Jahre 1911, aber nach seinem Rücktritt musste er bis 1909 Schulden abzahlen, was er nur durch eine kaum zumutbare Kraftprobe als Buchautor und Journalist bewältigen konnte. Am Kaiser-Jubiläums-Theater war er auch von einem Komitee abhängig, dessen Antisemitismus ihm

⁷⁷³ Ebenda, S. 213.

zu schaffen machte; als er zwei jüdische Mitarbeiter einstellte, kam es zu einem Eklat. Die jüdische und die antisemitische Presse schossen sich auf den Direktor ein. Und was dieser festhielt, als es beim Raimund-Theater 1907 die dritte Direktorenkrise gab, gilt für seine eigene Situation:

„Alle Sünden der Verwaltung eines Theaters fallen auf das Haupt der Direktoren und die Zeche hat zuletzt immer die Kunst zu zahlen. Ein ideales künstlerisches Programm scheitert an den unbezahlten Rechnungen der Werkleute oder es zerschellt an den Hypotheken, die dafür aufgenommen wurden...“⁷⁷⁴.

So waren die beiden Anläufe des Wahlwieners Müller-Guttenbrunn tatsächlich aufgrund von verfehlten Organisationsformen, der Abhängigkeit des Direktors von Nichtfachleuten und Komitees gescheitert, obwohl die künstlerischen Leistungen beider Theater ansprechend waren und obwohl z. B. das Raimund-Theater sein Profil durch den ersten Direktor erhalten hatte.

Gezwungen, um seinen Unterhalt zu kämpfen, hat Müller-Guttenbrunn sich in den darauffolgenden Jahren nur noch sporadisch mit seinen Lieblingsprojekten beschäftigen können: mit dem Theater als Volksbühne und Bildungsanstalt, mit der Produktion von Theaterstücken; einzig und allein die Kritik blieb ihm als Waffe, aber die politischen Großereignisse, allen voran der Erste Weltkrieg, verhinderten auch später weitere Betätigungen des Theaterbegeisterten.

Schlussfolgerungen

Man kann insgesamt die Tätigkeit, die Müller-Guttenbrunn dem Theater gewidmet hat, als erfolgreich bezeichnen. Das gilt auch dann, wenn man feststellt, dass ihm nicht alles nach Wunsch gelang. Was er erreichte war: 1. Als Dramatiker hatte er in Wien und im deutschen Sprachraum einen guten Namen, d. h. seine Kreativität wurde anerkannt, seine Einordnung in das literarische Leben der Zeit erfolgte aufgrund seiner Tätigkeit für das Theater. 2. Anknüpfend an seine Versuche für die Bühne ist seine Beschäftigung mit theoretischen und historischen Fragen der deutschen Bühne von Bedeutung. Zeitlich ist es die langlebigste Entwicklungslinie im Leben des Berufsjournalisten Müller-Guttenbrunn. Durch Zeitungsaufsätze, durch tiefeschürfende Analysen zum Wiener Theaterleben, die in Buchform erschienen, durch sein Eintreten für eine Reform der Wiener Theaterlandschaft erhielt Müller Guttenbrunn Zutritt zu der Aufgabe, die ihm am wichtigsten erschien. 3. Die Bildung der Wiener und der Zuschauer der Doppelmonarchie durch ein Theater, das Verantwortung für das ganze Volk zu übernehmen hatte und das zum Geschichtsbewußtsein der Nation beizutragen hatte. Es sind Wunsch Voraussetzungen, wie sie auch von der deutschen Klassik formuliert wurden. Wenn wir bei Müller-Guttenbrunn lesen:

„Wie ein Fluch lastet auf unserem Theaterleben der Mangel an historischem Sinn, die Nichtachtung der Überlieferung... Unsere Urteile über Erscheinungen der Gegenwart sind nichtig, wenn sie nicht auf der Kenntnis der Vergangenheit beruhen“⁷⁷⁵,

⁷⁷⁴ MÜLLER-GUTTENBRUNN, Adam: Die Raimund-Theater Krise. In: Neues Wiener Tagblatt, 15.11.1907, S. 3.

⁷⁷⁵ MÜLLER-GUTTENBRUNN, Adam: Wiener Theaterleben, Leipzig und Wien, 1890, S. 113.

dann ist uns ein Aktualitätsbezug heute bewusst; für die Jahrhundertwende bedeuteten sie die Anerkennung der Umbruchsituation, wie sie in der literarischen Moderne immer wieder angesprochen und gestaltet wurde.

Gerade dieses enge Verwobensein in die Zeitfragen, das heute als historisierende Distanz auf uns wirkt, muss uns interessieren, denn es legt nahe, wie viel Mühe aufzubringen ist, um sich in einem spannungsreichen kulturellen Umfeld zu behaupten. Es ist bemerkenswert, wie Müller-Guttenbrunn dabei zunächst als Individuum durch eigene dramatische Werke zu glänzen versuchte, danach eine kritische Würdigung der Leistungen der Zeitgenossen und Vorläufer anstrebte, zuletzt eine gesamtgesellschaftliche Verantwortung übernahm und über Wien hinaus - oder durch das Modell Wien - weiterwirkte. Das ist die Richtung, welche von den Donauschwaben voll wahrgenommen wurde, als Müller-Guttenbrunn in seinen Heimatromanen, seinem Kalender, seinen volkspolitischen Schriften versuchte, Künstlertum und Volksbildung miteinander zu verknüpfen. Seine Erfahrungen, auch die bitteren, aber lehrreichen, mit den binnendeutschen Gegebenheiten im Kulturbetrieb, seine besonderen Erkenntnisse bei der Beschäftigung mit Theaterliteratur und Theaterbetrieb: diese zeitgeschichtliche und kunstbezogene Komponente in Müller-Guttenbrunns Schaffen sollte - nicht nur, wie es hier geschah, mit Andeutungen - untersucht und definiert werden. Auf ihr fußen die späteren Leistungen, aus diesen Erfahrungen hat der Autor gelernt. Sie nicht zu kennen, verbaut uns den Blick auf das sowieso überproportionale Werk eines vielseitigen und unermüdlichen Vorbildes für die Donauschwaben, deren Fleiß sprichwörtlich war und am Beispiel Müller-Guttenbrunns auch für andere sichtbar wurde.

DIE VERSCHIEDENEN STUFEN DES VERGESSENS. 100 JAHRE NACH DER GEBURT DES SCHRIFTSTELLERS FRANZ KARL FRANCHY (1896-1996)

I. Vorbetrachtung

Im Jahre 1935 dirigierte Karl Böhm in der Dresdener Semperoper ein Werk, dessen Libretto eine Vorlage von Victor Hugo nachgestaltete. Die Oper „Der Günstling“ war der erste große musikalische Erfolg des siebenbürgischen Komponisten Rudolf Wagner-Régeny (1903-1969), der 1939 mit einer zweiten Oper, „Die Bürger von Calais“, Anerkennung fand, 1941 aber mit einer Oper mit siebenbürgischem Sujet, „Johanna Balk“, weniger beachtet wurde. Trotzdem blieb der aus Sächsisch-Reen stammende Rudolf Wagner auch in DDR-Zeiten ein angesehener Musiker.

Seine Oper „Der Günstling“ wurde von Carl Gorvin in Hermannstadt einstudiert. 1936 wurde mit dieser Einspielung die Freilichtbühne des Deutschen Landestheaters im Erlenpark eingeweiht. Im gleichen Jahr wurde das Stück „Der junge Wolf“ ein Kassenerfolg für das Deutsche Landestheater. Sein Verfasser, Franz Karl Franchy, lebte seit 1921 nicht mehr in Siebenbürgen und war in seiner Geburtsheimat schon so gut wie vergessen, bis seine Stücke in Österreich und Deutschland nach 1936 in zum Teil aufsehenerregenden Inszenierungen Anerkennung fanden. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges wurden Franchys Stücke in Siebenbürgen erneut vergessen. Der Eisernen Vorhang verhinderte es, dass man einen Blick hinter die mitteleuropäischen Kulissen werfen konnte, wo sich Franchy als Bühnenautor und Romancier behauptete.

Franchy und Wagner-Régeny stammen beide aus Nordsiebenbürgen. Man bringt mit dieser Provinz eventuell die frühen Erinnerungen an die Mongolenstürme des 14. Jahrhunderts in Zusammenhang, an die noch heute unvergleichliche romanische Kirche von Mönchschor, deren Stilnackbarn in Westungarn, in Ják, Lébeny und Zsambek stehen. Oder man erinnert sich, dass im Nösnerland auch die Nösner Germanistenschule tätig war, ein Gustav Kisch (1869-1938), ein Georg Keintzel (1859-1925), über die sich der wohl bekannteste siebenbürgische Germanist, Karl Kurt Klein (1897-1971) aus Weißkirch, ebenfalls ein Nösner, 1943 in einer kenntnisreichen Überblicksdarstellung geäußert hatte. Oder aber man denkt an den Bistritzer Rektor Thomas Frühm, dessen Goethe-Studien bemerkenswert waren. Wissenschaft, ein Handwerk mit nüchternem Boden, hat in Nordsiebenbürgen ihre Heimstatt gehabt. Aber Kunst und Literatur? Da scheinen Wagner-Régeny und Franchy große Ausnahmen zu sein. Aber sind sie denn überhaupt noch in die siebenbürgische Kunstübung einzuordnen? Wagner-Régeny lebte nach seinen Leipziger Studien vor allem in Berlin, Franchy, dessen hugenottische Familie aus Südfrankreich nach Siebenbürgen gekommen war, hat sich im österreichischen Burgenland und danach in Wien niedergelassen. Bei Wagner-Régeny gibt es Vertonungen großer deutscher Dichter, aber kaum die eines siebenbürgischen Landsmannes, und seine einzige Oper mit „heimatlichem“ Thema hatte den binnendeutschen Zuschauern - vielleicht auch nur wegen des 1942 herrschenden Zerstörungskrieges - wenig bedeutet. Und Franchy? Seine Theaterstücke

haben mit Siebenbürgen nichts zu tun, und sein Jugendfreund Hans Wühr, hat zu Unrecht über die Bühnenwerke generell festgehalten:

„Es ist, als ob der Dichter... eine Handvoll Ackererde prüfend in der Hand hält und nachdenklich zwischen den Fingern durchrieseln läßt: schwere, heimatträchtige Erde, voll dumpfer Sinnlichkeit und weher Bedrängung, voll Lust und Gier, hinaufzutrüben, sich im Licht in Blüte und Verhängnis, in Frucht und Tod zu verwandeln“⁷⁷⁶.

Bis zum Übergang zur Großepik in den vierziger Jahren war Siebenbürgen für Franchy eigentlich kein Thema. In einer Zeit, die geistesgeschichtliche Zusammenhänge allgemeinsten Art suchte, die eine Volksseele - leider nicht nur in romantischer Verklärtheit, sondern in ideologischer Verblendung und Verwirrung - entdecken wollte, wurde dem regionalen Bezug wenig Aufmerksamkeit geschenkt.

Ist heute eine Jubiläumsveranstaltung⁷⁷⁷ nur ein Rückgriff auf Vergangenes, eine Summe von Fakten, die allesamt in Archiven der Zeitgeschichte abgelegt sind? Immerhin kann man der Auswahlbibliographie entnehmen, dass auch die Literaturgeschichte - die binnendeutsche wie die siebenbürgische - recht enthaltsam blieb, wenn es um die Deutung des Gesamtwerkes von Franchy ging. Es gab zwar in den vierziger und fünfziger Jahren wiederholt Neuauflagen der epischen Werke. Aber der Dramatiker Franchy, in den unseligen dreißiger Jahren ein Erfolgsgarant für viele Bühnen - sein „Volksstück“ „Vroni Mareiter“ wurde 1938 in Köln uraufgeführt und erlebte über 1.500 Vorstellungen an 50 deutschen Theatern! - war nach 1945 nur hie und da mit neuen Stücken dem Wiener Publikum bekannt geblieben. Seine früheren Renommierstücke verschwanden hinter dem Vorhang des Schweigens, mit dem man am liebsten, wenn auch oft ungerechterweise, alles bedeckte, was von 1933 bis 1945 entstanden war.

Und die Prosawerke von Franchy? Werden sie heute noch gelesen? Von den Besuchern der Siebenbürgischen Bibliothek in Gundelsheim wohl kaum, denn dort steht nur der Roman „Die Brandgasse“ in den Regalen. In den Landesbibliotheken - zum Beispiel in Stuttgart - wird man eher fündig, aber kein publizistisches Echo hat seit dem Tod des Autors im Jahre 1972 eine Auseinandersetzung mit seinen Prosawerken angezeigt.

Dann ist das Jubiläum auch nur eine einmalige Gelegenheit, Altbekanntes zu rekapitulieren und dann die Zufriedenheit mit nach Hause zu nehmen, dass man einem immerhin lebenslang in aller Öffentlichkeit tätigen Autor wenigstens einmal in hundert Jahren Aufmerksamkeit gewidmet zu haben. Das ist dem Anlass angemessen, aber kein ausreichender Grund, sich mit Franz Karl Franchy zu beschäftigen.

So wollen wir heute zwar - weil unerlässlich - die sparsamen Informationen über den Menschen und Schriftsteller Franchy zusammenfassen, wollen versuchen, die Entwicklung innerhalb seines Gesamtwerkes nachzuzeichnen und wollen zuletzt ausführlicher auf ein Werk eingehen, das uns - weil in der Tradition des Entwicklungsromans stehend - vielleicht dennoch anregen kann, uns auch heute noch der Franchy-Lektüre zuzuwenden.

⁷⁷⁶ Vgl. WÜHR, Hans: Franz Karl Franchy. In: Südostdeutsche Vierteljahresblätter, 10 (1961), H. 4, S. 190.

⁷⁷⁷ Der Text geht auf einen Vortrag zurück, der im Gerhart-Hauptmann-Haus Düsseldorf gehalten wurde.

II. Franchy im Urteil der Literaturgeschichte

Die früheste Erwähnung Franchys in einer Literaturgeschichte erfolgte im Jahre 1939. Karl Kurt Klein, zuletzt Ordinarius in Innsbruck, war ein Generations- und Studienkollege Franchys. Er stammte wie dieser aus dem Nösnerland. In seiner „Literaturgeschichte des Deutschtums im Ausland“⁷⁷⁸ bezeichnete er den „aus Siebenbürgen gebürtigen, aber nach Österreich abgewanderten“ Franchy als „begabt“. Nicht mehr und nicht weniger.

Alle späteren Arbeiten über Franchy sind Überblicksdarstellungen und stehen oft im Zusammenhang mit Geburtsjubiläen, wenn es sich nicht - wie in den dreißiger Jahren - um Theaterkritiken handelt, die über den Bühnenautor oft weniger als über die jeweilige Aufführung und die Darsteller aussagten. Ein Interesse an einer besonderen Fragestellung, an den eigenartigen Problemen, mit denen sich Franchy beschäftigte, ist in keiner uns bekannten Arbeit vorhanden.

Für den erfolgreichsten siebenbürgischen Prosaschriftsteller der Zwischenkriegszeit, der Franchy in den zwanziger Jahren in Bistritz besucht hatte, für Heinrich Zillich ist Franchy „der bedeutendste südostdeutsche Dramatiker“⁷⁷⁹. Gemeint ist der bedeutendste deutsche Dramatiker Südosteuropas.

Der Schweizer Schriftsteller Otto Zinniker (1898-1969) bezeichnet Franchy als „einen Epiker von hohem, ja, höchstem Rang“ und weist darauf hin, dass seine :

„Bühnenwerke Motive, Fragen und Probleme vorweg nehmen, die zum Teil später in epischer Form neu erarbeitet, gestaltet und gelöst werden. Hier wie dort schöpft Franz Karl Franchy aus den Stürmen und Krisen des Lebens; hier wie dort glänzt er durch Kunstverstand und Bindung an beste Tradition deutscher Dichtung, durch klar gegliederten Bau und ruhigen Fluß der Aussage“⁷⁸⁰.

Die von Franchy dargestellte Welt kennzeichnet Zinniker als eine von barocker Breite gekennzeichnete Daseinsform, „in der nicht nur die Wälder der Karpaten und die Landschaften der Donau, sondern in der sich auch rumänische, ungarische und österreichische Verhältnisse seit der Vorkriegszeit bis zur Gegenwart spiegeln“⁷⁸¹.

Walter Zeleny stellte 1961 zunächst fest, dass Franchys 1955 preisgekröntes Stück, „Zwischen den Gleisen“, noch immer nicht aufgeführt wurde:

„Es ist ein Stück, das hohe ethische Forderungen stellt. Und, Hand aufs Herz, ist Ethos gefragt? Damit ist der Pfeil in den Mittelpunkt geschellt: das dichterische Gesamtwerk Franchys ist von diesem hohen Ethos getragen. Der Dichter will etwas mit seinem Dichten und - das Wort steht hier durchaus berechtigt - mit seinem Trachten. Er ist überzeugt, daß Kunst um der Kunst willen, um es üblicher auszudrücken: l'art pour l'art keinen Dauerbestand haben kann. Nur die Kunst um des Menschen willen, um des Menschenbildes willen, kann währen. Denn der Mensch

⁷⁷⁸ KLEIN, Karl Kurt: Literaturgeschichte des Deutschtums im Ausland. Leipzig 1939, S. 415.

⁷⁷⁹ Vgl. ZILLICH, Heinrich: Franz Karl Franchy 75 Jahre. In: Südostdeutsche Vierteljahresblätter, 20 (1971), H. 3, S. 195.

⁷⁸⁰ Vgl. ZINNIKER, Otto: Franz Karl Franchy. Ein österreichischer Epiker der Gegenwart. In: Schweizer Monatshefte, 41 (1961-1962), April-März, S. 216.

⁷⁸¹ Ebenda.

ist der einzige Gegenstand großer Kunst, wahrer Kunst, göltiger Kunst.
Und bei Franchy tritt klar zutage: nicht einfach der Mensch, sondern das
Große, das Edle, das wesentlich Menschliche im Menschen⁷⁸².

Über das Gestaltungsvermögen Franchys weiß Zeleny: „Fähigkeit, in das Innere der Menschen und Dinge zu sehen; ethische, von Religiosität, ja Frömmigkeit durchdrungene Grundhaltung; Streben nach Wahrhaftigkeit, nach Wesentlichkeit; Vermögen zur Gestaltung der großen Formen“⁷⁸³.

Alle bisher zitierten Literaturhistoriker oder Kritiker haben Werturteile über Franchy geäußert, die so allgemein - wenn auch euphonisch - sind, weil sie durch keine Einzeluntersuchungen abgestützt werden.

Walter Seydner hat in einer 1982 als Gemeinschaftsarbeit fertig gestellten aber erst 1992 in Bukarest publizierten Literaturgeschichte die bisher einzige auf Fakten und Einzelkenntnisse zurückgreifende Gesamtdarstellung des Werkes von Franz Karl Franchy unternommen. Ein Resümee der wichtigsten Einzelveröffentlichungen von Franchy wird begleitet von einer auf Fragenkomplexe eingestellte Darstellung dieses Werks. Seydner geht es einerseits um das Zeitlose in den epischen Werken Franchys, ebenso um dessen Nomadentum, das er auf familiengeschichtliche Hintergründe zurückführt - die hugenottische Erbschaft seines Vaters soll den Hang zum Umherziehen und zur Darstellung dieses Nomadisierens gefördert haben. Was für Seydner schließlich eminent wichtig erscheint, ist ein sogenannter Heimatbezug, wobei Franchy, kurz zuvor noch als Nomade und nur Zum-Teil-Siebenbürger präsentiert, als Exponent einer gefühlsinnigen Siebenbürgen-Dichtung dargestellt wird, der die multikulturelle Vielfalt Siebenbürgens eingeatmet und in kenntnisreicher, bildlicher Darstellung erfasst hat.

„Franz Karl Franchy wurde in die ansprechende Hügellandschaft Nordsiebenbürgens hineingeboren, wo Brauchtum und Legende den Ursprüngen tiefer verwoben sind, als es der erste Eindruck vermittelt. Andererseits wurde er durch das bunte Völkergemisch, das hier anzutreffen ist, in seiner Weltoffenheit und Heimatbezogenheit geprägt und ausgerichtet. Er wurde hellhörig für das Schicksal und die Nöte dieser Völkerschaften und wanderte gleichsam ein Leben lang nach dieser seiner Heimat, um sich den Stoff für die gelungensten seiner Prosaarbeiten einzuholen./ Dadurch, daß er in diesem Landstrich ein literarisches Denkmal gesetzt hat, indem er das Patrimonium der österreichischen Literatur um ein ‚Exotikon‘ bereicherte, werden seine Schriften für die rumäniendeutsche Literatur bedeutsam“⁷⁸⁴.

Daran stimmt nicht, dass Franchy zur sogenannten rumäniendeutschen Literatur gehört. Von seinen dramatischen Werken sind nur einige, wenige in den späten dreißiger Jahren in Rumänien rezipiert worden. Sein Spätwerk blieb dort bis heute unbekannt. Für eine Heimatbezogenheit plädieren allerdings die siebenbürgischen Themen, und es ist zu fragen, ob nicht in der Zwischenkriegszeit und nach 1945 in Deutschland eine siebenbürgisch-sächsische Literatur ihre regionale Eigenart bewahrt und auch abseits von einer erstrebten

⁷⁸² Vgl. ZELENY, Walter: Franz Karl Franchy. Zum 65. Geburtstag im September 1961. In: Wort in der Zeit, 7 (1961), F. 9, S. 5.

⁷⁸³ Ebenda, S. 8.

⁷⁸⁴ Vgl. SEYDNER, Walter: Franz Karl Franchy. In: Die rumäniendeutsche Literatur in den Jahren 1918-1944. Hrsg. von Joachim Wittstock und Stefan Sienerth. Bukarest 1992, S. 227.

rumäniendeutschen Gemeinsamkeit existiert hat. Zum anderen ist es sicherlich ein Indiz dafür, dass Franchy sich mit seiner Geburtsstadt Bistritz verbunden weiß, dass er durch seinen letzten Willen auf dem Friedhof von Bistritz begraben werden wollte. Am 20. Juli 1972 wurde seine Urne dort beigesetzt. Andererseits hatte er selbst Siebenbürgen 1921 freiwillig verlassen und war nur sehr selten in den späten dreißiger Jahren zu Kurzbesuchen in Siebenbürgen gewesen.

III. Entwicklungstendenzen im Gesamtwerk

Aber Franchy ging es sicherlich nicht darum, Siebenbürgen als „Exotikon“ in die deutsche Literatur Österreichs einzubringen. Zu viele Siebenbürger hatten in Altösterreich gewirkt, zu gut war Siebenbürgen, auch mit seiner Vielvölkerproblematik, in Wien und Umgebung bekannt. Es mag genügen, Ignaz von Born und Samuel von Brukenthal für das 18. Jahrhundert zu erwähnen. Exotisch war Siebenbürgen für Österreich keineswegs. Und „ein literarisches Denkmal setzen“ ist zwar eine feste Redewendung, aber sie postuliert, dass ein Werk Denkmalstruktur hat, damit unveränderlich ist, dass es bewundert werden kann wie ein Denkmal. Die Dynamik, die vielfachen Umstrukturierungen, die im werdenden Werk entstehen und durch die Rezeption verdeutlicht bzw. in Bewegung gehalten werden, müsste man sonst in Vergessenheit geraten lassen.

Nein, in Franchys Schaffen gibt es keinen Ruhepunkt, es gibt nichts, dass mit einer Denkmalsattitüde zu tun hat. Es gibt Entwicklungen, es gibt Zielsetzungen, und es gibt deshalb, neben den zweifellosen Erfolgen und dem Zufriedensein, auch Scheitern und Ungewisses.

Der Autor selbst war - wie viele seinesgleichen - in keine leichte Zeit und in keine festen Strukturen hineingeboren worden. 1896 feierte man in der ungarischen Reichshälfte der k. u. k. Monarchie das Milleniumsfest seit der Landnahme durch die Ungarn. Im Königreich Ungarn selbst geschah dies im Zeichen einer zunehmenden Assimilation von Minderheiten. Die Siebenbürger Sachsen, auch die im Nordsiebenbürgen, mussten wieder einmal darauf bedacht sein, ihre Gruppenselbständigkeit zu verteidigen. Intoleranz war - aufgrund eines politischen Drucks vom Staatszentrum aus - eine der möglichen Abwehrreaktionen. Franchy, der in Bistritz und Klausenburg die Schule besuchte, hat zumindest in Klausenburg die Magyarisierungsszenarien miterlebt. In Klausenburg und Debrecen, wo er Germanistik, Latein und Philosophie studierte, war schon die Fächerwahl - das erste Hauptfach war Deutsch - ein Indiz dafür, dass die ethnische Selbstbehauptung den Berufsweg vorgezeichnet hat. Mit Richard Huss, dem Ordinarius in Debrecen, war Franchy nachweislich befreundet. Erstaunlich ist, dass man über eine mögliche Bekanntschaft oder Freundschaft zu Karl Kurt Klein, der ebenfalls in Klausenburg und Debrecen studierte, nichts weiß.

Wie Klein war Franchy übrigens Kriegsteilnehmer und Schwerverwundeter im Ersten Weltkrieg gewesen. Er gehörte zu einer Generation, die keine Zeit für einen geruhlosen Bildungsweg, die keine Möglichkeit für ein eingehendes Studium, die nicht einmal die Chance besaß, sich beruflich in einem einzigen Staat zu stabilisieren. Denn Siebenbürgen gehörte nach Kriegsende nicht mehr zu Ungarn, sondern zu Rumänien. Mit den ethnischen Gruppen war Franchy zwar vertraut, aber die neuen politischen Verhältnisse hat er wohl nie ganz akzeptieren können. Welche Schwierigkeiten seine Banater Schriftstellerkollegen in Rumänien zu bewältigen hatten, die aus der Donaumonarchie in den neuen Nationalstaat Rumänien gekommen waren, zum Beispiel Otto Alscher und Franz Xaver Kappus, kann

gezeigt werden. Alscher zog sich schließlich in seine Wälder zurück, Kappus übersiedelte nach Berlin, Franchy seinerseits zog ins Burgenland. Seine journalistischen Ansätze bis 1921 waren ihm nicht genügend Erfolg versprechend gewesen. In Bistritz, wo Franchy einen kleinen Kreis Gleichgesinnter um sich geschart hatte, den späteren Kunsthistoriker Hans Wühr, den Berliner Maler Beindorf, einige Schauspieler, war der Reformenthusiasmus schon 1921 erschöpft⁷⁸⁵.

Im österreichischen Burgenland - sein östlicher Teil mit der Stadt Ödenburg war 1921 aufgrund einer Volksabstimmung an Ungarn abgetreten worden - ist es nur dem Landesschulinspektor Parr zu verdanken gewesen, dass Franchy angeworben wurde, ein regionales Kulturbewusstsein, das Zugehörigkeitsgefühl zu Österreich in dem kleinsten österreichischen Bundesland zu fördern: als Volksschullehrer, als Vortragsreisender, als Dozent an Volkshochschulen, zuletzt als Pressereferent der burgenländischen Landesregierung. Seine Mitarbeit an Zeitungen und Zeitschriften brachte ihm nicht viel ein. Seine literarischen Versuche wurde kaum wahrgenommen. Einer seiner Förderer war der Banater Romancier Adam Müller-Guttenbrunn, der - selbst ein gewiefter Theaterfachmann - Franchys Erstlingsdrama „Nero“ im Jahre 1922 mit einem Vorwort versah.

1931 wagte Franchy eine weitere Änderung: er entschloss sich, als freier Schriftsteller zu leben. Das war weder immer sehr einträglich, noch auf jeden Fall Erfolg versprechend und damit befriedigend. Erst 1936 stellte sich der Erfolg ein, dann jedoch vehement und bis 1943 ohne Unterbrechungen. 1936 führte das Wiener Skala-Theater sein Stück „Einbruch der Wirklichkeit“ mit Erfolg auf. Im gleichen Jahr wurde beim Raimund-Theater „Der junge Wolf“ präsentiert, und die Exl-Bühne, mit der Franchy auch später zusammenarbeitete, spielte das gleiche Stück, das dann auch in Siebenbürgen bekannt wurde. 1937 war das Jahr des endgültigen Durchbruchs: das Burgtheater nahm Franchys Tragödie „Summa cum laude“ in sein Programm auf. Dass nach dem Anschluss Österreichs im Jahre 1938 die im bäuerlichen Milieu spielenden Stücke des Dramatikers im „Reich“ begeisterte Aufnahme fanden, war für den Autor damals erfreulich. Dass sein Kassenschlager „Vroni Mareiter“ nicht nur damals sondern noch 1960 im Österreichischen Fernsehen gezeigt werden konnte, lässt vermuten, dass es nicht unbedingt mit der NS-Ideologie der dreißiger Jahre übereinstimmte bzw. diese vertrat.

Dazu passt das erste größere epische Werk von Franchy, seine Novelle „Die Maphta“. Sie erzählte die Geschichte einer rumänischen Magd in Siebenbürgen, die für ihren Sohn und ein Pflegekind das eigene Glück opferte. Von welcher Bedeutung für Franchy die bäuerliche Lebensumgebung war, ist dieser Novelle ebenso zu entnehmen wie seinen Bühnenwerken. Dass er jedoch inmitten des Rassenwahns eine rumänische Magd zur Titelgestalt wählte und deren vorbildliche Menschlichkeit betonte, passte keineswegs in die offiziellen Modellvorstellungen.

Nach 1945 hat Franchy in Wien Höhen und Tiefen sowohl der jungen Republik als auch der in ihr lebenden und sich zu Wort meldenden Künstler durchlebt. Er wurde geehrt, aber seine Stücke wurden selten aufgeführt. Er erhielt den österreichischen Professorentitel und war in leitender Stellung im österreichischen PEN-Klub aktiv. Aber schon in der Schweiz, noch vielmehr in Deutschland, kannte man 1961 seinen Namen viel zu wenig. Er publizierte viel, aber seine Buchveröffentlichungen versiegten nach und nach.

⁷⁸⁵ Vgl. WÜHR, Hans: Franz Karl Franchy. Zu seinem 65. Geburtstag. In: Südostdeutsche Vierteljahresblätter, 10 (1961), H. 4, S. 190 ff.

Im Rückblick muss auf die Besonderheit seiner literarischen Versuche hingewiesen werden. Zunächst gibt es Motivverbindungen, die sein Frühwerk mit den späten Ansätzen verbinden. Das Opfer-Motiv ist schon in den ersten Versuchen Franchys vorhanden. Es begleitete ihn, in abgewandelter Form und mit neuen Inhalten, bis zu seinem Lebensende. Die Naturhaftigkeit als vitales Zentrum individueller Existenz ist ein weiteres Motiv in seinen Dramen und in seinen Prosawerken. Während sie sich in den Bühnenwerken Stoffe wählte, die mit dem bäuerlichen Dasein zusammenhängen, sind es später Milieustudien in einer Provinz, die natürliches Leben nicht nur ermöglicht, sondern auch fördert. Hinweise auf Siebenbürgen und auf die eigene Biographie stellen sich dabei keineswegs zufällig ein.

Und - wie bei anderen aus Regionalkulturen stammenden Künstlern - ist der zu erwähnende Typus in allen Werken Franchys nicht etwa nur ein Beleg dafür, wie sehr er seine eigene Erfahrung und die Unruhe seines Suchens nach einem festen Lebenshintergrund in seinen schriftstellerischen Versuchen eine Rolle spielt, sondern auch dafür, dass er - wie dies ein Slogan heute zu illustrieren versucht: „Jeder ist ein Ausländer. Fast überall“ - zu dem Schluss kommt: jeder ist ein Außenseiter. Und solche Außenseiter gestaltete Franchy, ohne dass sich zu dem humorvoll-distanzierten Wilhelm Raabe enge Verbindungen feststellen lassen. Außenseiter sind die literarischen Gestalten Franchys auf der Bühne und in seiner Prosa. Die Unterschiede ergeben sich durch die gattungsspezifischen Anforderungen, durch die jeweils historisch veränderte Ausgangslage, durch die veränderbare und veränderte Zielsetzung.

Die Verbindungsglieder für die Gesamtentwicklung sind uns heute nicht bekannt, denn die Fülle der essayistischen und journalistischen Arbeiten von Franchy ist nicht erschlossen und gesammelt worden. Aufgrund seiner in Buchform erschienenen Bühnenstücke und Prosawerke, kann man folgende Entwicklungen nachvollziehen.

1. Bühnenwerke

Seine Ausgangsposition definiert Franchy selbst:

„Gewiß, es war Madáchs Tragödie des Menschen, es waren Hamlet, Cyrano, der Sommernachtstraum und diesen verwandte Werke, die mein schmerzhaftes Wachstum förderten, aber auch die Försterchristl, der Zigeunerbaron, Herbstmanöver, die mich aufwühlten und schlaflos ließen, denn da war eine Soubrette, einmal im Traumgewand einer Königin der Nacht, dann wieder in einer Hosenrolle, fern und wunderbar, quälend und beseligend, und dermaßen unerreichbar, daß sie im Leben des Gymnasiasten zum Fixstern werden musste“⁷⁸⁶.

Die beiden Komponenten, die sich im Gesamtwerk gegenüberstehen, sind hier schon vorhanden: einmal der Wunsch, konkret ein lebenswertes Leben zu gestalten; die Gestalt der Soubrette deutet auf reale Vorbilder hin. Zum anderen geht es Franchy um literarische Vorbilder. Ihnen nachzueifern, war er in immer wieder erneuerten Ansätzen bestrebt.

Für sein dramatisches Schaffen war das expressionistische Erlöserdrama mit den damit verknüpften mythisch-kultischen Ritualen ein Vorbild. Die Zerrissenheit, die Undurchschaubarkeit der Wirklichkeit wird überwunden durch ein Vertrauen auf Lösungen, die sich durch Glaubensgewissheit, durch mystisches Zusammenspiel unbekannter Kräfte ergeben. Bei Franchy äußert sich die Glaubenshoffnung schon in

⁷⁸⁶ Vgl. WÜHR, Hans: wie Anm. 1, S. 190.

seinem „Nero“-Drama, das - ähnlich wie Brechts „Baal“ - dämonische Negativerlebnisse bündelt, um eine Überwindung des menschengewordenen Dämons anzuzeigen.

Auf die soziale Misere geht Franchy ebenfalls ein. Am eindrucksvollsten in seiner Tragödie über die Wiener Werkstudenten, deren Alltagstristesse und deren schwere und erniedrigende Lohnarbeit der Dramatiker als abschreckendes Beispiel zeigt. Mitleid und Mit-Leiden sind die beiden Aspekte, welche das Stück „Summa cum laude“ gestaltet. Einem Pamphlet gleich hat es auf die Wiener Öffentlichkeit gewirkt. Dass der Erlöserglaube noch wach war, ist der Typenreihe des studentischen Elends zu entnehmen. Wie einer zum Dieb wird, um einem Kommilitonen die letzten Lebensstunden zu versüßen: dies ist ein guter Entwurf zur Nächstenliebe.

Die Rückkehr zum monchischen Leben und zu dessen Idealen ist kein Zufall. Franchys erster Bühnenerfolg, „Einbruch der Wirklichkeit“, desillusioniert zunächst. Eine Pflegeschwester, die in einer Versorgungsanstalt für das Wohl von menschlich und sozial Gescheiterten zuständig ist, versucht ihren Schützlinge durch die Ausgestaltung einer Schein- und Traumwelt Halt zu geben. Die Schützlinge, mit Apostelnamen ausgerüstet, sind sich ihrer prekären Lage nicht mehr bewusst. Traditionen des Klosterlebens, des Außerhalb-der-Wirklichkeit-Stehens werden beschworen. Die Unhaltbarkeit von klastrierten, wirklichkeitsfremden Werten soll erkennbar gemacht werden. Auch hier ist die Erlöserhoffnung - ein zerbrechliches Pflänzchen - noch vorhanden.

Immer mehr verlagern sich Franchys Überlegungen in Richtung ethische Werte. Erst durch Handeln, durch das Akzeptieren menschlicher und gesellschaftlicher Pflichten, durch die Teilhabe an Umgestaltungsversuchen kann Zufriedenheit erreicht werden. Die Natur hat dem Menschen an sich - die ahistorische Betrachtungsweise passt ebenfalls zu den frühen expressionistischen Ansätzen - kann dafür sorgen, dass alle Schwierigkeiten überwunden werden. Die Bühnengestalten werden oft zu fast abstrakten Demonstrationsobjekten. Zwar versucht Franchy, seine Gestalten mit Leben zu erfüllen, aber die thesenhafte Zielsetzung verhindert dies gelegentlich.

Sein Eintreten für ein natürliches Leben, für einfache und scheinbar durch keine Zivilisation deformierte Lebensformen lässt Franchy das bauerliche Milieu wählen. „Vroni Mareiter“ ist ein Beispiel dafür, wie sich die Selbstbehauptung im Opfer und durch den Dienst am Nächsten, in religiöser Innigkeit und handelnder Kompromisslosigkeit ermöglichen lässt. Walter Zeleny charakterisiert das Stück wie folgt: „Die junge Vroni ist ein Vollmensch von sittlicher Größe, harter Entschlusskraft und mädchenhafter Anschmiegsamkeit. Wie sie durch diese drei Akte schreitet, hingegeben an ihr Liebesglück, aufs Schwerste getroffen im Schmerz um den verlorenen Geliebten, und sich aufrichtend als Trägerin seines Vermächtnisses und seines Erben, das streift schon die Gefahr einer sonst gemiedenen Idealisierung“⁷⁸⁷. Missverständlich war die Aussage des Stückes schon: es wurde in einer Zeit aufgeführt, als die Darstellung des gesunden germanischen Bauernvolkes gefördert, die heroisierende Alltagsmythologie bevorzugt, als man die traditionellen Volksstücke durch das sogenannte neue Volksstück und die darin vorhandene Rassenideologie ersetzt hatte. Franchy konnte damals leicht missverstanden werden, wie manche seiner frühen expressionistisch-mystischen Vorbilder. Dass es dabei oft um das tätige Leben, um das Streben nach Wahrheit geht, wie in dem Milieustück „Gesicherte

⁷⁸⁷ Vgl. ZELENY, Walter: wie Anm. 7, S. 7.

Existenz" (1943), verhinderte den späten Ideologieverdacht und die Fehlrezeption bei den Zeitgenossen nicht.

Dies hängt damit zusammen, dass Franchy vor allem Einzelpersonen als Demonstrationsobjekte wählte, das Historische ausklammerte (oder wie in „Anna Gorth“, wo er einen Stoff aus dem 16. Jahrhundert behandelte, zu einem Mysterium umdeutete) und damit die Vielfalt der menschlichen Bezüge durch einige, ihm wesentliche, substituierte. Dass er die Unzulänglichkeit seiner Parteinahme erkannt hat, darf vermutet werden, weil er nach 1940 zunehmend häufiger die epische Großform wählte, wo er die Gesellschaft in ihrer Totalität, die menschlichen Verhaltensweise ebenfalls in einer ungleich größeren Komplexität darstellen bzw. erfassen konnte.

Die Theaterstücke, die er nach Kriegsende konzipierte, enthalten zahlreiche epische Elemente. Vor allem die Nachkriegszeit, oft beschworen als Stunde Null, mit den bekannten Implikationen: Flucht, Vertreibung, Heimatlosigkeit, Barackenelend, wird mit weiten Gesten skizziert in dem Stück „Zwischen den Gleisen“, das 1955 preisgekrönt, aber nicht aufgeführt wurde. Die Bemühungen um Menschlichkeit, um ein menschenwürdiges Dasein auch auf dem Großstadtbahnhof, auch in der Menge der aus jeder sozialen Sicherheit Herausgerissenen beschäftigen den Verfasser. Schille heißt seine Hauptgestalt, die schon namensmäßig darauf hinweisen kann, dass es sich um Reste einer Tradition, einer inszenierten bruchstückhaften Wirklichkeit handelt, um keinen Bildungsnachweis mehr, dafür um den festen Willen, wieder die Bindungen von Mensch zu Mensch, wieder die Achtung vor der Persönlichkeit zu ermöglichen.

Auch hier bleibt - trotz der handelnden Mühe - die Hoffnung, bleibt das Warten auf eine Erlösung. Der Kreis schließt sich: Franchy ist seinen frühen Erwartungen, seiner Zugehörigkeit zu Dramen, die religiöse Erwartung und das Oh-Mensch-Pathos miteinander verbinden, treu geblieben. Die Distanz zu dem Geschehenen, den Ereignissen ist die des Epikers, aber das war in den zwanziger Jahren von Zuckmayer bis Brecht nicht anders. Diese Beständigkeit jedoch, dieses Kreisen um ethische, um psychologische, um gesellschaftsrelevante Fragen und Situationen ist in allen Stücken Franchys feststellbar. Im Mittelpunkt steht das Individuum, die Gesellschaft erscheint in Ausschnitten, verkürzt, zusammengedrängt. Subjektives bis hin zum Heroisch-Einzeln und Vereinzelten spielt die Hauptrolle.

2. Die Prosa

In seinen Romanen hat Franchy oft das Aufeinanderprallen von Gegensätzen gestaltet. Meist sind es Personenpaare, die jeweils eine besondere Lebensform illustrieren, und es ist immer Absicht, wenn sich der Erzähler für die leisere, die in sich selbst genügsame Existenzbewältigung entscheidet. So geschieht es in dem Siebenbürgen-Roman „Abel schlägt Kain“ (1951), wo die beiden rumänischen Brüder Ion und Dumitru aufeinandertreffen. Nicht der nach Macht und Reichtum strebende Bauer Ion, der vitale und kraftstrotzende Egoist setzt sich schließlich durch, sondern der still-verträumte Hirte Dumitru, dessen inniges Verständnis für jegliche Form von Leben, dessen durch Meditation und Abgeklärtheit gewonnene Lebensweisheit ihn alle Schwierigkeiten meistern, alle Gegensätze ausgleichen lässt. Franchy kehrt hier zu dem Lämmchen-Motiv („Miorița“) der rumänischen Volksdichtung zurück, zu einer Tradition, die der Leipziger Rudolf Bergner 1888 aufgegriffen hatte, als er ein Reisebuch über Siebenbürgen und gleichzeitig eine

Bauernnovelle schrieb⁷⁸⁸. Es geht um die scheinbar ahistorische, paradigmatische Lebensform der Naturverbundenheit, die soziale Spannungen vermeidet oder nicht zur Kenntnis nimmt, die in einer Jahrhunderte alten Selbstsicherheit Frieden und menschliche Wärme verkörpert. Das hier die Entwürfe zu einem Locus amoenus, wie sie in Ansätzen auch in den Bühnenwerken vorhanden waren, zusammengefügt werden, steht außer Zweifel. Musikalität, rhythmische Überhöhung der Prosa, Landschaft als Erlebnismittelpunkt, Gefühl als tragende Kraft - dies alles ist in „Abel schlägt Kain“ mitberücksichtigt worden.

Ein knapp gehaltenes, symptomatisches Stimmungsbild kann dies verdeutlichen:

„Es war nicht Traum, sondern überhitzte Deutlichkeit seiner inbrünstigen Wünsche, die ihm beinahe die Sinne benahm und die große Landschaft wie hinter Schleiern zittern und weben ließ. Er lächelte und sein Lächeln verstärkte sich, als ein Klingen an sein Ohr drang, ein zartes, mitunter abreißendes Geläute, silbrig, verspielt, so fern, als spräche der Himmel selbst, der einen tönenden Mund bekommen hatte. Dumitru lauschte, und die Verwunderung stellte sich nur allmählich ein. Läteten Glocken eines fernen Dorfes, deren Klänge ersterbend zu ihm drangen? Heute, am Wochentag, der die Kirchtürme schweigen ließ? Barg eines der Täler eine kleine Kapelle oder eine fromme Klausen, in der ein einsamer Mensch seine Andacht verrichtete?... Da aber stand Dumitru mit einem Ruck von der Steinplatte auf, ein leiser Schauer rieselte seinen Rücken hinab. Denn nun wußte er, woher das Geläute kam. Aus dem Dunkel des starren Waldes, steinwurfnahe, dann ferner, es rieselte auf, erlosch wieder, um andernorts zu erklingen... Dumitru aber schritt auf den Wald zu, ging dem Silberlaut nach, der irgendwo zwischen den ragenden Stämmen wie ein taumelnder Schmetterling umherirrte und rief, und rief“⁷⁸⁹.

Dumitru, für den alles zum Rätsel und zum Wunder wird, trifft schließlich wie in einer Initiation ein Lamm. Die vielfachen - religionsgeschichtlichen, ebenso aber auch folkloristisch-mythischen - Bezüge werden voll ausgeschöpft. Dies geschieht im gesamten Roman immer wieder. Otto Zinniker kennzeichnet dieses Werk folgendermaßen: „Schauplatz ist das karge Bergland der Mogura in den Ostkarpaten. Bauern und Hirten, Machtgierige und Selbstgenügsame werden mit den nämlich scharfen Konturen vor den Leser hingezaubert wie das Gebirge, das ihre Art und ihr Wesen prägt. Die Menschen nehmen sich winzig aus in dieser urweltlichen Gegend, aber wenn man ihren Gebärden und Worten lauscht, dann gewahrt man, daß sie, von leidenschaftlichen Geschicken beladen, ebenso schwer und zerklüftet sind wie das Gebirge, ebenso naturhaft wie Wald und Fels“⁷⁹⁰.

In den anderen Romanen Franchys geht es meist um eine Stadtgemeinschaft oder um eine bestimmte ethnische oder soziale Gruppe, die sich - durch eigene Verstrickungen oder durch zeitgeschichtliche Ereignisse - vor Schwierigkeiten gestellt sieht und bis zuletzt entweder scheitert oder sich durchsetzt. Meist werden beide Alternativen erprobt. Franchy entscheidet sich als Erzähler in der Regel für die unauffälligere, sensationsfernere Lösung bzw. Lebensführung. Der Rückbezug auf seine eigene Biographie ist nie zufällig.

Mit einer Provinzstadt - sie ist seiner Geburtsstadt Bistritz nachempfunden - beschäftigt sich schon der Roman „Maurus und sein Turm“ (1941). Die in sich vielfach differenzierte,

⁷⁸⁸ Vgl. BERGNER, Rudolf: Der Philosoph. In: Romänische Revue, IV (1888), S. 454-469.

⁷⁸⁹ Vgl. FRANCHY, Franz Karl: Abel schlägt Kain. Wien/ Berlin/ Stuttgart: Neff 1958, S. 163-164.

⁷⁹⁰ Vgl. ZINNIKER, Otto: wie Anm. 6, S. 218.

spannungsdurchtobte Gruppe der Siebenbürger Sachsen steht hier im Brennpunkt. Einen Gegenentwurf zu dieser ernst-mahnenden Darstellungsweise bietet später der Roman „Spielmann und Spießler“ (1947). Auch dort ist es eine Provinzstadt, die ihren Alltag preisgibt. Nur der Humor des Erzählers bringt die verschiedenen Spielertypen, die Skurrilitäten des Städtchens unter einen Hut, und das Verständnis für die Zusammenhänge setzt von vornherein ein Auf-Distanz-Gehen voraus.

Um eine Großstadt, um Krieg und Nachkrieg, geht es in dem 1952 preisgekrönten Roman „Ankläger Mitmann“. Die Handlung ist komplex, die Zahl der Auftretenden erheblich, und die antithetischen Fragestellungen steigern die Intensität des Erzählten. Die drei Erzählebenen werden immer wieder miteinander konfrontiert: die Welt der Kriegsgewinnler, der Industriebarone, der alte Flüchtling, der Träumer Lucius Mitmann, ein alter ego des Dichters. Für wen Franchy sich entscheidet, ist von vornherein klar. Seine Zivilisationskritik, in den Naturapothosen der früheren Prosawerke schon vorweggenommen, sein Mitleid für die gequälte Kreatur sind nur zwei mögliche Reaktionen auf die Wirklichkeit. Die Hervorbringung einer Traumwelt, das Leben in Visionen erscheint ihm als eigentlich menschliches Ziel. Dementsprechend „klagt“ sein Dichter-Träumer die menschenfeindliche Großstadt an - ein Motiv, das der Expressionismus, hier aus dem Erbe der Romantik, vielfach gebrochen widerspiegelt hat. Franchy bleibt sich auch in seinen Lösungsangeboten treu. Einzelne können dem Pragmatismus entgegenwirken, können die Nachteile moderner Zivilisation zurücknehmen.

Der Roman „Berufene und Verstoßene“ (1952) knüpft an die Vorkriegsthematik an. Das Milieu der Wiener Werksstudenten aus der Tragödie „Summa cum laude“ (1937) wird wieder evoziert. Kein Scheitern wird in Betracht gezogen, die Bewältigung der Beschwernisse wird durch eine Gruppensolidarität erreicht. Die Gesellschaft hat diese Studierenden, denen niemand hilft, wenn sie nicht Selbsthilfe ermöglichen, ausgestoßen. Als Außenseiter haben sie - in der Lesart von Franchy - die Chance, zu Vorbildern zu werden. Christoph Fronleitner, durch schwere Krankheit gezeichnet, besteht mit Hilfe seiner Kollegen sein Abschlussexamen in Kunstgeschichte noch kurz vor seinem Lebensende. Er stirbt einen - durch diesen Erfolg verklärten - Tod. Bei Zinniker erfährt man über diese Schlussapothese: „Die ergreifende Szene findet kaum ihresgleichen in der deutschsprachigen Literatur dieses Jahrhunderts“⁷⁹¹.

In dem letzten von Franchy zu Lebzeiten abgeschlossenen Roman, „Die Brandgasse“⁷⁹², findet sich die Gegenüberstellung von Kleinstsiedlung, Gemeinde, Klein- bzw. Großstadt. Alle vier sind Lebenshintergrund für einen Entwicklungsroman und sind zuständig für bestimmte Verhaltensweisen. Nordsiebenbürgen, Bistritz, Klausenburg, Tekendorf und Entradam sind die Handlungsorte. Es geht um den sozialen Aufstieg einer jüdischen Familie. Gleichzeitig ist es die Liebesgeschichte von Lea Brauchteil. Josua Brauchteil gelingt es, alle Konkurrenten - den Zahnarzt Kornel Lungu - aus dem Rennen zu schlagen. Zuletzt scheitert er, der Ortsfremde, in Bistritz, wo ihn Jeronim Luka übervorteilt. Seine Tochter Lea, ein Teil der Lebensplanung Brauchteils, wird vom Sohn des Brauereibesitzers Gutstein betrogen. Ein Brand vernichtet Brauchteils gesamten Besitz; die Hilfe der jüdischen Gemeinde kommt für ihn zu spät. Die zum Wohlstand gelangte und dann in den Ruin getriebene jüdische Familie zieht sich wieder in den Weiler Entradam zurück, wo Lea

⁷⁹¹ Vgl. wie Anm. 15.

⁷⁹² München: Nymphenburger 1964.

den bescheidenen, an Traditionen und Heimatliches gebundenen Esra Rachum heiratet. Der Roman, ein typischer Entwicklungsroman aus der Gründerzeit, der die Auseinandersetzungen zwischen Wirtschaftsparvenüs kompromisslos entlarvt, behandelt in einer ungewohnten Vielschichtigkeit jüdisches Schicksal in Siebenbürgen. Obwohl Bistritz Handlungsort ist, gibt es in dem Roman ein offensichtliches Desinteresse an der Gruppe der Siebenbürger Sachsen. Daß sie in dem Konkurrenzkampf und in den Existenzkrisen keine Rolle spielen, hat allerdings auch eine programmatische Erklärung: sie werden nicht mit negativen Zügen belastet.

Das bisher Festgestellte lässt erkennen, dass die Romane von Franchy schrittweise zusätzliche Gruppen und Themen erschließen, dass aber Entwicklungszusammenhänge in der Provinz und in der Großstadt dem Autor auf Dauer als wichtig erscheinen. Er entscheidet sich, wie in den Bühnenwerken, für die naturnahe, verinnerlichte Form der Lebensführung, betont die Bedeutung von Einzelnen, deren Handeln aber in Abhängigkeit von politischen, sozialen, konfessionellen und wirtschaftlichen Strukturen dargestellt wird. Wie man sich - immer als Einzelgänger oder Außenseiter - der gesellschaftlichen Pflicht und den unterschiedlichen Zwängen entzieht, hat Franchy oft thematisiert. Erzähltraditionen des 19. Jahrhunderts werden bevorzugt, weil sie ein Eingehen auf psychologische und gruppenspezifische Anliegen erleichtern, weil sie einen straffen und linearen Handlungsablauf ermöglichen und eine festgefügte Ordnung - auch im Bereich der Zielsetzungen und Verwirklichungen - gegen die Hektik der Moderne stellen.

IV. „Maurus und sein Turm“ - der Bildungsgang eines Einzelgängers

„Maurus und sein Turm“ ist der erste Roman, den Franchy veröffentlicht hat. Wie in späteren Romanen (z.B. in „Die Brandgasse“, wo die frühere Judengasse nach einem Pogrom „Brandgasse“ heißt und symbolisch auf die Dauerbedrohung der jüdischen Gemeinde hinweist) hat Franchy ein Dingsymbol gewählt, um an ihm Ziele und Verwirklichung festzumachen. Der Turm der Bistritzer evangelischen Stadtpfarrkirche ist ein Wahrzeichen der Stadt. Bei Franchy wird er zum Inbegriff für dienende Bindung an jahrhundertealte Traditionen. Als Gehilfe des Türmers lernt Maurus den Umgang mit der Zeit, mit den Werken von Menschenhand (der Turmuhr), und sein tägliches Hinaufsteigen ist ein Vorgriff auf seinen gesellschaftlichen Aufstieg. Die Rückkehr zum Turm seiner Kindheit bedeutet für den zu Ansehen Gekommenen, Heimkehr und Sinnfindung: alle Irrwege haben letztlich eine stetige Entwicklung, ein regelmäßiges Leben bedeutet und auf eine Höhe geführt, von der man alles - auch die Vergangenheit - gelassen und entspannt betrachten kann.

Die Symbolik ist diesem frühen Roman geprägt: er ist z.B. auch ein Künstlerroman, der von den Spannungen lebt, die der heranwachsende Künstler zu durchleben hat, bis er - unbeirrbar und unbewußt - seiner Berufung entgegenstrebt. Maurus wird durch die Pleite seines Vaters aus seiner normalen Laufbahn herausgerissen: er wird Lehrjunge beim Uhrmacher, verliert nach und nach den Kontakt zu den früheren Mitschülern, verlässt schließlich die für ihn unwirtliche Heimatstadt und kämpft sich in österreichischen Großstädten durch. Nach einem Studium, nach seiner erfolgreichen wissenschaftlichen Laufbahn kehrt er in seine Heimatstadt zurück, wird geachtet, hat sich jedoch seinen früheren Landsleuten entfremdet.

Der Aufbau entspricht der Tradition des 19. Jahrhunderts: nach einer Kindheitsidylle erfolgt - wie häufig bei Franchy - der unvermittelte Einbruch der Wirklichkeit: durch eine

Intrige verlieren die Eltern ihr gesamtes Vermögen. Maurus ist ein Art Pikaro, der sich den Unbilden des Lebens stellen muss. Auf die Schulzeit, hier verteilt auf das Echo aus dem deutschen Gymnasium und den eigenen Erfahrungen in der Berufsschule und in der Lehre, folgt eine Wanderschaft, die weitere Lebenserfahrungen, aber zunächst vor allem schier unüberwindliche Schwierigkeiten auftürmt. In der siebenbürgischen Provinz hat Maurus gleich zwei Ratgeber und Führer durch sein Leben: den Onkel und den Uhrmachermeister. Sein tatsächliches Vorbild ist jedoch der fast blinde, unbeholfene Türmer, der ihm alles anvertraut und von dem er Pflichtgefühl und einen gleichmäßigen Lebensrhythmus lernt. Auch in Österreich hat er einen Wegbereiter. So sind die Gefahren moderat, die Schwierigkeiten überschaubar. Der Abbau von Spannungen erweist sich schließlich als vordergründig: Maurus findet einen Mäzen und Begleiter, der niemand anderes ist als derjenige, der durch seine Intrigen den Fall des Vaters veranlaßt hat. Als ausgleichende Gerechtigkeit gelangt Maurus zu Wohlstand, der zeitgleich mit dem in hartem Studium erworbenen geistigen Vermögen auftritt. Die Lebensordnung ist überschaubar, die Störungen im Räderweg des Gesellschaftlichen erweisen sich als unbedeutend, weil sie in der Endabrechnung keine Rolle spielen. Auch die Zeitkritik ist auf Kurzsichtigkeit und Kurzfristigkeit eingestellt: die Arroganz der jungen Studiosi in Bistritz, die Intoleranz gegenüber Andersartigen, das Unverständnis für menschliche Gefühlsbindungen. Immer gibt es erfreuliche Ausnahmen, immer findet der Alleinstehende Maurus Anschluss und Hilfe. Auch die Bösewichte werden letztlich begütigt und gut. Am Höhepunkt seiner Laufbahn angekommen - es ist wieder auch der Turm, von dem aus das betrachtet werden kann - ist Maurus mit sich und der Welt zufrieden. Aus einem Außenseiter ist ein herausragendes Mitglied einer reibungslos funktionierenden Gemeinschaft geworden. Kontraste, Spannungen, Zusammenstöße sind vorhanden, aber der Erzähler löst sie durch die Zielstrebigkeit und die Seinszufriedenheit der Titelgestalt. Der Roman erfüllt, wie auch die übrigen epischen Großwerke von Franchy, eine eminent didaktische Rolle. Es wird versucht, dem Leser nahezulegen, dass alles Scheitern nur eine Frage der Auslegung ist und daß man - auch unter ungünstigen Vorzeichen - Lebenswertes bzw. die Selbstbehauptung erreichen kann.

Wie oft bei Franchy hängt die positive Lebenserfahrung auch mit Liebe zusammen. Wie Maurus und Hanne einander nach vielen Irrwegen finden und so zu der heiteren Unbekümmertheit ihrer Kindheit zurückkehren, wird mit erkennbarer Anteilnahme erzählt. Dass sich Autobiographisches in diesem Roman vorfindet, wurde oft hervorgehoben, aber nicht nachgewiesen. Dass die Kindheit in ihrer metaphysischen Geborgenheit den Rahmen darstellt, ist für die Erzählstruktur von Bedeutung. Das Auf und Ab, mit Turmbesteigung und -abgang mit angedeutet, das Hinaufstreben, gekrönt durch das Erleben des Liebesglücks, steht am Romanende.

Vergessen wird hier thematisiert: während der Entwicklung selbst ist es nicht möglich, alles zu verdrängen und zu vergessen. Im Augenblick der höchsten Genugtuung aber darf alles vergessen werden, was dieses Glück, diese Freude in Frage stellt. Franchy differenziert sehr bewusst. Seine Kenntnisse über der Licht- und Schattenseiten des Lebens werden in dem Roman eingebracht. Der Humor diktiert die Gestaltung provinzieller Enge, die Satire richtet sich gegen soziale und bildungsbedingte Deformierungen in der Gesellschaft. Politik erscheint als ein Zerrbild menschlicher Eitelkeit, das Sozialprestige, das zur Angrenzung von anderen eingesetzt wird, ist ein Missstand, den es zu beheben gilt. Letztlich aber ist jeder für sich selbst und seine nächste Umgebung verantwortlich. Dass sich die Zerstörung einer Familie und das Wiedereinfließen in eine Familie die Waage

halten und Anfangs- und Endpunkt markieren, gehört mit zu dem sehr präzisen symbolischen Gewebe der epischen Textur.

Die soziale Vielfalt, die vorhandenen Gruppenbildungen und die Situationen der jeweils Verfeimten und Ausgeschlossenen: sie werden in diesem Roman verdeutlicht. Dennoch wird der Hauptakzent auf die eine, symptomatische Person, die Titelgestalt, gesetzt. Sie entwickelt sich, während andere irgendwo stehen bleiben, sich in Vorurteile, Routine und Engstirnigkeit verbohren. Und das individuelle Erfolgsrezept bleibt jenes des bürgerlichen 19. Jahrhundert: Arbeit, korrektes Benehmen, eine je umfassendere Bildung - die auch die Gemütsverfassung mit einschließt - sind die Garanten für die Einordnung in die Gesellschaft und für einen Spitzenplatz in der gesellschaftlichen Hierarchie. Der Self-made-Mann in „Maurus und sein Turm“ ist gleichzeitig ein Verhaltensangebot für eine schwierige Zeit. Dass dabei auf Althergebrachtes zurückgegriffen wird, daß nicht Neurungen sondern das Bewahren, dass nicht Fortschritt sondern Konservatismus gewählt werden, entspricht den Gegebenheiten und der Unübersichtlichkeit einer Zeit, in der die Ismen und die Revolutionen keine Gewähr für individuelle und kollektive Lebensmodelle garantierten.

Innovationen im Erzählerischen, Zeitstrukturen ungewöhnlicher Art fehlen in diesem Entwicklungsroman, dessen Geradlinigkeit seine größte Qualität ist. Die eindeutigen Entscheidungen, die Unanfechtbarkeit des als gut erkannten Standpunktes ergänzen das in sich harmonische Ganze. Eine Offenheit des Textganzen und der Erzählperspektive kann nicht behauptet werden: der Erzähler diktiert in bester auktorialer Manier jedes Geschehen und deutet die Zusammenhänge. Dem Leser bleibt eine einzige Option, sich führen zu lassen, die Lösungsangebote zu akzeptieren und die erreichte Idealität der Personen am Ende einer - nicht immer leichten Lebenserfahrung - hinzunehmen und sie als Vorbilder in Betracht zu ziehen. Literatur als Idealentwurf, als Gegenbild gegen die Zerrissenheit der sozialen Umwelt: sie erinnert an die Modelle der Romantik, und das Romantische als Teil individueller Welterfahrung prägt auch die Handlungsträger in diesem Roman und in den späteren Romanen Franchys. Traditionen, die nicht vergessen, sondern erneuert werden, Wege, die wieder begehbar erscheinen: das bietet uns der anspruchslos-selbstbewusste Entwicklungsroman über Maurus und seinen Turm.

V. Schlussbemerkungen

Ob sich die Provinz als Refugium für Werte erweist, die durch eine Tradition lange vor der Gegenwart des Erzählers und Lesers bestätigt wurden, ist zu fragen. Franchy scheint dies in seinen literarischen Entwürfen befürwortet zu haben, auch wenn er selbst nicht diesen Weg für sich selbst gewählt hat. Das Sicheinspinnen in Plänen und Entwürfen, das Vertrauen zu dem guten Menschen, der sich in seinem dunklen Drange stets des rechten Weges bewusst bleibt. Klassizität wird gesucht. Sie besteht für den Schriftsteller Franchy darin, die Fülle an Wirklichkeit zwar festzustellen, dem Gestaltungswillen und Gestaltungsvermögen des Einzelnen jedoch den Vorrang zu lassen. Die individuelle Werteskala ist - auch wenn sie durch die Tradition beglaubigt wird - ein Vorbild, das anderen angeboten werden kann. Der Künstler ist dann - wie schon sehr früh - Kündler und Deuter. Seine Pflicht, Zusammenhänge aufzudecken und den Tiefgang der Probleme auszuloten, ist mit dem Wunsch gekoppelt, tragbare Lösungen zu finden, Auswege aus Schwierigkeiten und Gefährdungen. Literatur hat dabei nicht nur die Funktion, Problemaufrisse zu geben, sondern sie soll auch - oft vor allem - Modelle für eine Lebensbewältigung liefern und therapeutisch aktiv sein.

Werke

I. Theater

1922	Nero. Vorwort Adam Müller-Guttenbrunn
1922/23	Ans Kreuz geschlagen
	Juliane
	Mutter
	Die Bergglocke
1936	Einbruch der Wirklichkeit
	Der junge Wolf
1937	Summa cum laude
1938	Vroni Mareiter (1960 Fernsehfassung)
	Anna Gorth (Fernsehfassung 1961)
1943	Gesicherte Existenz
1955	Zwischen den Gleisen

II. Prosa

1940	Die Maphta. Erzählung
1941	Maurus und sein Turm. Roman
	Neuauflagen 1949, 1955
1948	Spießer und Spielmann. Roman
1950	Ankläger Mittmann. Roman
	Neuaufgabe 1952
1951	Abel schlägt Kain. Roman
	Neuaufgabe 1959
1952	Berufene und Verstoßene. Roman
1953	Die vielen Tage einer Ehe. Roman
1964	Die Brandgasse. Roman

Auszeichnungen

1952	Literaturwettbewerb des Wiener Verlags Kremayr & Scheriau, 1. Preis
1955	Österreichischer Staatspreis. Förderungspreis für Dramatiker („Zwischen den Gleisen“)
1957	Professorentitel
1964	Großer Preis des Erzählwettbewerbs der Zeitschrift „Stern“ („Die Brandgasse“)

Literatur über Franz Karl Franchy (Auswahl)

- 1961 Hans Wühr: Franz Karl Franchy. Zu seinem 65. Geburtstag. In: Südostdeutsche Vierteljahresblätter, 10 (1961), H. 4, S. 189-194.
- 1961 Walter Zeleny: Franz Karl Franchy. Zum 65. Geburtstag im September 1961. In: Wort in der Zeit, 7 (1961), F. 9, September, S. 5-9.
- 1962 Otto Zinniker: Franz Karl Franchy. Ein österreichischer Epiker der Gegenwart. In: Schweizer Monatshefte, 41 (1961-1962), April-März, S. 216-219.
- 1971 Heinrich Zillich: Franz Karl Franchy 75 Jahre. In: Südostdeutsche Vierteljahresblätter, 20 (1971), H. 3, S. 195.
- 1973 J.Gu.: In memoriam. Franz Karl Franchy. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, 3. Folge, Bd. X, S. 159.
- 1992 Walter Seydner: Franz Karl Franchy. In: Die rumäniendeutsche Literatur in den Jahren 1918-1944. Hrsg. Joachim Wittstock und Stefan Sienerth. Bukarest 1992, S. 226-232.
- 1993 Walter Myss: Franz Karl Franchy. In: Die Siebenbürger Sachsen. Lexikon. Thaur b. Innsbruck 1993, S. 132.

EXILERFAHRUNGEN UND IHRE LITERARISCHE UMSETZUNG BEI FRANZ THEODOR CSOKOR

1. Zielsetzung

Am 26. Juni 1934 schrieb Theodor Csokor aus dem Café de France in Nizza an Lina Loos, nachdem er Schalom Asch, Josef Roth, Walther Hasenclever, Heinrich Mann und andere Kollegen im französischen Exil erlebt hatte:

„Diese Emigration – ich muss Dir sagen, irgendwie zieht sie mich an.
Nicht weil sich zwei meiner Stücke damit beschäftigt haben, sondern weil
für meine relative Sesshaftigkeit ein ungeheurer Reiz darin liegt, einmal
ganz auf sich angewiesen zu sein, mit dem Schreibtisch als Heimat!“⁷⁹³

Da schien ihm das Wanderleben, das auch Exil heißen konnte, noch besondere Reize zu bieten. Dementsprechend schnell entschloss sich Csokor, der in Nazi-Deutschland seit 1933 mit Publikationsverbot belegt war, weil er sich an einem Protestaufruf gegen die Bücherverbrennungen der Nationalsozialisten beteiligt hatte, zu seiner Ausreise aus Österreich, als dieses 1938 dem Dritten Reich eingegliedert wurde. Sein erster Exilaufenthalt führte Csokor nach Polen, und dies war mit ein Grund dafür, bei einer Tagung in Łódź an Csokor zu erinnern. Hinzu kommt, dass Brygida Brandys 1988 an Ihrer Universität die sehr zielstrebige und reichhaltige Csokor-Monographie: „Franz Theodor Csokor. Identität von Leben und Werk“ vorgelegt und sich auch mit den polnischen Motiven in Csokors Werk beschäftigt hat⁷⁹⁴. Es ist nicht meine Absicht, die vorzügliche Monographie von Brygida Brandys oder auch die von Klauhs⁷⁹⁵ zu ergänzen. Es geht mir um Csokors Exilerlebnisse und deren Umsetzung in seinen in der Zeit von 1938 bis 1945 geschriebenen Werken. Aufgezeigt werden soll, wie sich die Selektion von Stoffen und das Angebot an Formen dem anschließen, was auch sonst bei vielen Exilautoren bekannt ist, gleichzeitig wird aber auch versucht, die Besonderheiten des Schriftstellers Csokors zu beachten.

⁷⁹³ Vgl. Du silberne Dame du. Briefe von und an Lina Loos. Hg. von Franz Theodor Csokor und Leopoldine Rüther. Wien/ Hamburg: Paul Zsolnay 1966, S. 192.

⁷⁹⁴ Vgl. Brandys, Brygida : Franz Theodor Csokor. Identität von Leben und Werk. Łódź 1988, 327 S. (Acta Universitatis Lodziensis); Dies.: Polnische Motive im Werk von Franz Theodor Csokor. In: Acta Universitatis Lodziensis. Seria I, Nr. 54, 1980 (‘Deutsch-polnische Literaturbeziehungen des XIX. und XX. Jahrhunderts), S. 111-123. Siehe auch: Franz Theodor Csokor amicus amicorum. Hg. und eingeleitet von Brygida Brandys Łódź: Wydawnictwo Uniwers. Łódzkiego 1994, 92 S.

⁷⁹⁵ Klauhs, Harald: Franz Theodor Csokor. Leben und Werk bis 1938 im Überblick. Stuttgart: Akademischer Verlag 1988 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik; 204). Vgl. auch: Lebensbilder eines Humanisten. Ein Franz Theodor Csokor-Buch. Hg. von Ulrich N. Schulenburg. Wien/ München, 1992, 203 S. Immer ist Anfang. Der Dichter Franz Theodor Csokor. Hg. und eingel. von Joseph P. Strelka. Frankfurt am Main [u. a.]: Lang 1990, 193 S.

Man hat von Anfang an zu unterscheiden, unter welchen Umständen ein Autor ins Exil ging, mit welchen Gesinnungsgenossen man ihn vergleichen kann und welche persönlichen Optionen man in seinem Werk vorfindet. Franz Theodor Csokor, dessen Familie väterlicherseits aus der Vojvodina stammte – sein Vater, Professor für Tiermedizin, besaß in Karlowitz zahlreiche Verwandte, sein Onkel war Archimandrit der serbisch-orthodoxen Kirche in Wien – lernte früh die Vielvölkergebiete der k.u.k.-Monarchie kennen, bereiste als Zwölfjähriger mit seinem Vater die Vojvodina, kannte Ungarn, wo sein erstes Drama aufgeführt wurde und war in späten biographischen Notizen der Auffassung: „wenn ich überdenke, hat diese romantische Welt aus Steppen und Gebirgen Serbiens und Ungarns die ersten Gedichte in mir geweckt“⁷⁹⁶.

Das hätte ihm nicht nur den Zugang zur Mentalität der verschiedenen Ethnien in Ostmittel- und Südosteuropa erleichtern, sondern ihn auch lehren können, eine Besonderheit dieses Raumes zu nutzen. Als Csokor aus Überzeugung, die – wie er selbst angab - weder politisch noch ethnisch, auch nicht konfessionell bedingt war, seinen Geburtsort Wien nach der Nazi-Besetzung aufgab und sich nach Polen begab, hätte er – aus diesem Wissen um multiethnische Gebiete - Vorteile ziehen können, die auch der Rezeption seines Werkes dienlich gewesen wären.

Csokor war ein überzeugter Einzelgänger. Das Angebot des Reichsdramaturgen Dr. Reinhard Schlösser, die Aufführung seines Wiedertäufer-Dramas „Gewesene Menschen“ in Cottbus zu genehmigen, sollte Csokor aus dem österreichischen PEN-Klub austreten, lehnte dieser 1934 umgehend ab. Danach war er in Deutschland eine persona non grata. Sein Exilaufenthalt war nur durch die Unterstützung seiner polnischen, dann seiner rumänischen Freunde erträglicher gestaltet worden. Allerdings gehörte Csokors erstes Exilland, Polen, nicht zu den klassischen Exilländern. In Südfrankreich hatte Csokor 1934 die ersten Impressionen eines Nichtasylanten über die neuen Arbeitsvoraussetzungen seiner Schriftstellerkollegen gewonnen, in der benachbarten Tschechoslowakei hätte er in Prag Ähnliches registrieren könne, aber als er selbst aufbrach, verhinderten es subjektive und objektive Faktoren, dass er selbst aktiv seine Existenz gestalten konnte.

Zum Beispiel fehlten dem Dramatiker Zielgruppen wie sie die aus politischen Gründen Emigranten vorfanden, zum Beispiel die Kommunisten in der Sowjetunion oder in Mexiko. In Mexiko gab die Gruppe um Ludwig Renn, Bodo Uhse, Leo Katz eine Zeitschrift „Alemana libre“ heraus, die ebenso wie die Laienspielaufführungen für die Exilgruppe selbst bestimmt waren. Dasselbe galt für die Belletristik dieser Schriftsteller, von denen ein kleiner Teil international bekannt wurde, etwa Leo Katz mit seinem Roman „Totenjäger“ (1944), der in englischer Übersetzung 1946 vorgelegt wurde. In der Sowjetunion verfügten die Exilautoren über die Zeitschrift „Internationale Literatur“, die – wie alles im Einzugsgebiet Moskaus – strengstens zensiert wurde. Auch gab es Versuche, in der Wolgarepublik ein deutsches antifaschistisches Theater zu gründen. Dessen Zuschauer hätten die Wolgadeutschen sein müssen.

⁷⁹⁶ Ebenda, S. 13.

2. Abriss der Exilerlebnisse Csokors

Ähnliche Chancen fehlten Csokor in Polen. Dort gab es zwar eine deutsche Literaturszene und eine deutsch sprechende Zielgruppe, die Csokors Arbeiten hätte rezipieren können, aber sie war offensichtlich in Wien zu wenig bekannt. Allerdings war es dem Schriftsteller möglich, durch seinen Freundeskreis und seine polnischen Bewunderer Übersetzungen seiner Arbeiten zu erhalten. Man wollte in Krakau sein Drama „Jadwiga“ mit einer polnischen Thematik aus dem 14. Jahrhundert als Film herausbringen, was durch den Ausbruch des Krieges 1939 verhindert wurde. Szenen aus dem Drama „Gottes General“⁷⁹⁷ wurden im polnischen Rundfunk⁷⁹⁸ und in Holland ausgestrahlt, wo eine wichtige Gruppe deutscher Emigranten tätig waren und wo später auch Csokors „Als Zivilist im Polenkrieg“ erschien⁷⁹⁹. Der Film hätte ihm ebenfalls weiter geholfen, aber der Krieg verhinderte es. Csokor erlebte den Angriff auf Warschau, floh über Lemberg, Czernowitz nach Bukarest, erlitt unterwegs Furcht und Schrecken des Krieges und gelangte gemeinsam mit Tausenden Flüchtlingen aus Polen nach Rumänien.

Zuvor schon hatte das Gefühl der Unsicherheit seine literarische Produktion gehemmt, was selbst die zahlreichen Freundschaftsbeweise nicht verhindern konnten. Ein subjektives Motiv wird dabei angegeben: „Drückende Steppenglut lähmt meine Arbeit. In dieser maßlosen Ebene sind Hitze und Kälte gleichfalls ohne Maß“⁸⁰⁰. Die Arbeit an verschiedenen Projekten kam auch deshalb nicht zügig voran. Aber immerhin hatte Csokor in Polen während seines kurzen Aufenthalts noch Anschluss an den Buchmarkt und konnte durch eigene Arbeiten seinen Unterhalt bestreiten. Dass er bei seinem Freunden, Jan Sliwinski (Osiedle Ostoja) und Theo Holtz (Chorzow) gut aufgehoben war, galt nur für die Zeit vor Kriegsausbruch, denn Sliwinski flüchtete ebenso wie Csokor nach Rumänien. Immerhin war Polen für Csokor schon früh ein besonderes Land, und er unterhielt zu ihm eine besondere Beziehung. Seine frühe Bearbeitung von Zygmunt Krasinkis „Die ungöttliche Komödie“⁸⁰¹, die nach einer ersten weniger erfolgreichen Inszenierung 1923 am deutschen Stadttheater Kattowitz 1936 im Wiener Burgtheater zu einem durchschlagenden Erfolg wurde, brachte ihm zahlreiche Ehrungen ein⁸⁰². Csokor hielt das Stück für eine der bedeutendsten Leistungen der polnischen Literatur. Die Anerkennung, die er in Polen fand, ließ ihn feststellen: „Dieses Land Polen hat mir so viel Liebe gezeigt, so viel Achtung – man weiß auf einmal, dass man anderen Menschen etwas bedeutet, und das macht eine nicht hochmütig, im Gegenteil: es verpflichtet“⁸⁰³. Von hier aus kann man Brandys zunächst zustimmen, dass Csokor in der ersten Exilphase in Polen die Erkenntnis hatte: „dass das Exil die besten menschlichen Eigenschaften zum Vorschein bringt... Trotz

⁷⁹⁷ Über Ignatius von Loyola.

⁷⁹⁸ Im September 1938 wurden im polnischen Rundfunk Szenen gesendet, die von W. Hulewicz ins Polnische übersetzt worden waren.

⁷⁹⁹ Csokor, Theodor: Als Zivilist im Polenkrieg. Amsterdam: Querido 1940. Auch eine englische Fassung wurde publiziert: Csokor, Franz Th.: A Civilian in the Polish War. London: Secker & Warburg 1940.

⁸⁰⁰ Vgl. Klauhs, wie Anm. 3, S. 215.

⁸⁰¹ Bühnenfassung 1923, Druck 1929, weitere Bühnenfassung (Hamburg-Wien) 1936.

⁸⁰² Vgl. dazu Brandys, wie Anm. 2, S. 90 ff. Ebenso Wimmer, Paul: Der Dramatiker Franz Theodor Csokor. Innsbruck 1981, S. 136-152.

⁸⁰³ Vgl. Brandys, wie Anm. 10, S. 189.

Depressionen und körperlichen Leiden (er litt unter Herz- und Magenkrankheit) blieb er unverzagt in seinem Einsatz für Humanität und Gerechtigkeit⁸⁰⁴.

Allerdings änderte sich diese Einstellung, als er im September 1939 aus Polen fliehen musste. Jetzt galt, was er schon zuvor an Lina Loos geschrieben hatte: „Die Erinnerung an Ödön [gemeint ist der Unfallstod von Ödön von Horváth im Pariser Exil] ist nicht verblasst, aber der Schmerz wird stiller, denn nach Wochen von Dunkelheit habe ich mich wieder zur Arbeit entschlossen, die ja vergeblich scheint in einem fremden Land mit einer fremden Sprache. Doch gerade das Vergebliche macht die Arbeit desto reiner“⁸⁰⁵. In Rumänien scheint ihm dieses Vergebliche – trotz der neuen und alten Freunde (vor allem der Familie von Dusza Czara-Rosenkranz, einer aus der Bukowina stammenden Dichterin, die sich sehr intensiv für die guten rumänisch-polnischen Beziehungen engagiert hatte) – noch deutlicher geworden zu sein. Zwar besaß er in dem Vorsitzenden des rumänischen PEN, Victor Eftimiu⁸⁰⁶, einen Förderer, zwar ermöglicht es ihm der Regisseur und Reinhardt-Schüler Soare Z. Soare, dass er am renommierten Komödientheater in Bukarest Ferdinand Bruckners Drama „Krankheit der Jugend“ einstudieren durfte, aber die Ereignisse überstürzten sich: er erlebte kurz nach seiner Ankunft das Attentat auf den Ministerpräsidenten Armand Călinescu mit, 1940 das Erdbeben von Bukarest, das große Teile der Innenstadt zerstörte, den Putsch der Rechtsextremen, die im Herbst die Königsdiktatur beseitigt und eine faschistische Diktatur begründet hatten. Die Judenpogrome in Bukarest waren Csokor ebenfalls bekannt, bevor er im November 1940 nach 18 Monaten Rumänien verließ, um in Belgrad Ruhe zu suchen.

In Bukarest schrieb der Schriftsteller sein Buch über den Polenkrieg, „Als Zivilist im Polenkrieg“⁸⁰⁷, dessen englische Übersetzung ihm ein erfreuliches Honorar einbrachte. Außerdem inszenierte er am Teatrul de comedie (Lustspieltheater) ein Bruckner-Stück, publizierte in der Bukarester Zeitschrift „Universul“ Artikel und in der Temeswarer katholischen Zeitung „Sonntagsblatt“ Gedichte. Durch die Unterstützung seiner Bukarester Freunde konnte er ein erträgliches Leben führen und die Hoffnung hegen, hier vielleicht – zumindest zeitweise – Fuß zu fassen. Die Machtergreifung durch die Eiserne Garde, die Diktatur der Rechtsextremen ließen ihn im Herbst 1940 nach Belgrad fliehen. Seine Arbeit an dem Drama „Satans Arche“ konnte nicht abgeschlossen werden. Das Manuskript blieb bei den Bukarester Freunden und war nach 1945 unauffindbar. Die Judenpogrome in Rumänien, die Verfolgung von Ausländern haben zu dem Entschluss, wieder zu fliehen, zweifellos beigetragen.

Auch in Jugoslawien erfüllte sich die Hoffnung, Fuß fassen zu können, nicht. Csokor versuchte sich zu orientieren, wohnte im Hotel Bristol an der Save zusammen mit Vertretern der internationalen Presse. Es war vor dem Wiener Abkommen zwischen dem Dritten Reich und Jugoslawien, und die Redaktionen in Belgrad boten auch Csokor keine Chance für Veröffentlichungen. Er erlebte die Bombenangriffe auf Belgrad, floh überstürzt in Richtung Westen, gelangte nach Sarajevo und zuletzt auf die Insel Korčula. Hier schrieb

⁸⁰⁴ Ebenda, S. 181.

⁸⁰⁵ Du silberne Dame du. Briefe von und an Lina Loos, wie Anm. 1, S. 203 (Brief vom 3. Juli 1938 an Lina Loos, aus Chorzow).

⁸⁰⁶ Kein geringerer als Hofmannsthal hatte die deutsche Ausgabe von Eftimius Prometheus-Drama bevorwortet.

⁸⁰⁷ Csokor, Theodor: Als Zivilist im Polenkrieg. Amsterdam: Querido 1940. Auch eine englische Fassung wurde publiziert: Csokor, Franz Th.: A Civilian in the Polish War. London: Secker & Warburg 1940.

er sein Erinnerungsbuch an den Krieg in Jugoslawien, „Als Zivilist im Balkankrieg“, das aber erst 1947 in Wien erscheinen konnte, nachdem Csokor längst heimgekehrt war⁸⁰⁸. Auch Bühnenwerke entstanden: zunächst „Kalypso“, das 1946 im Selbstverlag erschien, danach „Der verlorene Sohn“, das in Italien beendet wurde, wohin Csokor durch internationale Mithilfe gelangt war. Das letzte Stück ist 1946 in Wien publiziert worden.

Was man rückblickend feststellen kann: Csokor hatte nur sehr bescheidene Möglichkeiten, am literarischen und am Kulturleben der Staaten teilzunehmen, in denen er sich aufhielt. Der befristete Aufenthalt, die Kriegsbedrohungen und der Kriegsausbruch trugen jeweils zu der allgemeinen Verunsicherung bei. Allerdings ist es erstaunlich, dass Csokor die sich ihm in Polen und Rumänien bietenden Möglichkeiten nicht voll genutzt hat. In beiden Ländern lebte eine deutsche Minderheit, deren Kulturleben in deutscher Sprache sie als Zielgruppe für seine literarische Tätigkeit empfohlen hätte. In Polen wären die deutschen Bühnen für Csokors Stücke geeignet gewesen. Zwei mögliche Hemmnisse gab es: a. Die deutschen Theater wurden durch Zuschüsse aus dem Dritten Reich ferngesteuert, b. Csokors Misserfolg bei der Aufführung seiner Bearbeitung in Kattowitz (1923) hat ihn vielleicht skeptisch werden lassen, wenn es darum ging, mit deutschen Theatern zusammen zu arbeiten. Auch scheinen die deutschsprachigen und polnischsprachigen Kulturkreise eher neben- als miteinander tätig gewesen zu sein.

Ähnliches gilt für Rumänien: dort hat Csokor zwar Gedichte in Temeswar im katholischen „Sonntagsblatt“ publiziert, aber die katholische Kirche, die im Banat und in der Bukowina als Gegnerin der sogenannten „Erneuerer“, das heißt der regionalen NS-Apologeten, auftrat, verfügte über zu geringe Mittel, um einem Autor eine Existenzsicherung zu garantieren. In rumänischsprachigen Publikationen war Csokor ebenfalls benachteiligt: a. durch die Sprache, die er nicht beherrschte, b. dadurch, dass er in einer Zeit, als alle Presseorgane, die als Gegner der Eisernen Garde, der rumänischen Rechtsextremen empfunden wurden, sich – falls sie nicht sowieso 1938 oder 1940 eingestellt worden waren – keine offene Gegnerschaft zur Diktatur leisten konnten. Ähnliches gilt auch für das Deutsche Landestheater in Rumänien, das 1933 gegründet und von einem begeisterten Bewunderer Hitlers geleitet wurde: nach 1940 hatte dieses Theater keine finanziellen Probleme mehr, weil die Subventionen aus dem Dritten Reich kamen und die Schauspieler und Stücke ebenfalls von dort angeboten wurden. Später wurde das Tourneetheater in eine Frontbühne umgewandelt, die sich Stücke von Dramatikern, die im faschistischen Deutschland verboten waren, nicht leisten konnte.

Was Csokor – wie andere Exilautoren, die nach Rumänien kamen (manche von ihnen wie David Runes, Manfred Reifer oder Sigmund Leist stammten aus Rumänien und hofften, als es für sie in Deutschland unerträglich wurde, in ihrer Geburtsheimat Unterschlupf zu finden) – hätte tun können: seine Freunde hätten seine Werke in Übersetzungen oder bei kleinen Verlagen publizieren können. Die mehrsprachige Literaturkritik⁸⁰⁹ war nicht gleichgeschaltet, so dass viele Exilschriftsteller bis 1944 rezipiert wurden. Auch eine intensivere Mitarbeit an Zeitschriften wäre denkbar gewesen. Auch Autoren wie Rose Ausländer, Alfred Margul-Sperber konnten bis 1941 publizieren. Was – wie in Polen – ein Hindernis war: Csokor hielt sich bloß 18 Monate in Rumänien auf, eigentlich zu wenig, um die Literaturszene kennen zu lernen und um Neues, Aktuelles

⁸⁰⁸ Wien: Ullstein, 1947, 295 S.

⁸⁰⁹ In Rumänien gab es eine Literaturszene in rumänischer, ungarischer, deutscher, serbischer Sprache.

zu veröffentlichen, das auch das Publikum der Gastländer interessierte. Es könnte allerdings auch untersucht werden – was bisher nicht geschah – ob sein Buch „Als Zivilist im Polenkrieg“ ebenso wie andere Veröffentlichungen des Amsterdamer Querido-Verlages in Rumänien bekannt und verbreitet war.

Aus Jugoslawien ist der Fall des Berliner Journalisten Fritz Ginsberg bekannt, der in Novi Sad seine Exilerinnerungen – allerdings im Selbstverlag – herausgab⁸¹⁰. Csokor war dies nicht möglich, weil er nach dem Bombardement auf Belgrad und dem Ausbruch des Krieges zu den Gehetzten gehörte. Auf Korčula gab es keine realistische Chance mehr, sich durch literarische Werke an irgendeine Öffentlichkeit zu wenden. Was dort verfasst wurde, galt der Nachkriegszeit und den Nachgeborenen. Es wurde erst Jahre nach seiner Entstehung dem österreichischen Publikum präsentiert.

Dabei gab es – wie schon während des Exils – Rezeptionshemmungen: wenn noch das Polen-Buch in England übersetzt worden war, wenn auch die deutsche Erstausgabe bei Querido in Amsterdam Aufmerksamkeit erregte, so hatte dies damit zu tun, dass man hoffte, daraus einiges über den deutschen Nationalsozialismus zu erfahren, mit dem man Krieg führte. Polen war wie Frankreich ein Hauptschauplatz des Krieges. Jugoslawien war demgegenüber ein Nebenschauplatz, und deshalb hätte schon 1941 das Buch über den Balkankrieg wenig Wirkung gezeigt. Csokors nachgereichte Veröffentlichungen der Werke aus den frühen vierziger Jahren fielen in Österreich in die Zeit der sowjetischen Besetzung, und bis 1955 dachte man eher daran, was zu retten war bzw. was man mit den Zerstörungen jeglicher Art anzufangen hatte. Das Tagesgeschehen verdrängte die historische Erinnerung, und die heimkehrenden Exilautoren waren enttäuscht, dass sie kaum beachtet wurden. Man kennt aus dem westlichen Teil Deutschland Alfred Döblins Reaktion: er wandte sich nach seinem gescheiterten Versuch, mit der Zeitschrift „Das goldene Tor“ neue Perspektiven zu erschließen, von Deutschland ab und siedelte erneut nach Frankreich um⁸¹¹. Csokor wurde zwar geachtet, aber er war keine Neuentdeckung innerhalb der großen Gruppe von Heimkehrern. So wurde auch seine sehr persönliche Ausgestaltung des Exilerlebnisses nicht gesondert gewürdigt.

3. Literarische Umsetzung der Exilerfahrungen

In den siebziger Jahren finanzierte die Deutsche Forschungsgemeinschaft in Bonn ein Projekt, das sich die Erforschung der Exilliteratur zum Ziel gesetzt hatte. Zuvor war eine sechsbändige DDR-Dokumentation zur deutschen Exilliteratur erschienen. Obwohl gerade bei der Erforschung der Theatertätigkeit im Exil noch viele Fragen offen blieben, hat man doch einige Modelle der Stoffwahl und der thematischen Gestaltung herausgefunden, welche die Optionen zahlreiche Exilschriftsteller beeinflussten.

Zweifellos waren Genres wie Pamphlet, Reportage, waren Enthüllungsschriften und Selbstzeugnissen bestens geeignet, die Bekämpfung der rechtsextremen Diktaturen zu gewährleisten, zum Beispiel in Deutschland des Nazi-Regimes. Da die Autoren meist gegen

⁸¹⁰ Vgl. Fassel, Horst: Mythos und Pamphlet. Die Distanz zur Wirklichkeit in der Exilliteratur. In: Exil, II (1982), Nr. 2, S. 55-56.

⁸¹¹ Anders verhielt es sich mit den Autoren in der SBZ, der späteren DDR: dort wurden die kommunistischen Exilanten als Kulturfunktionäre eingesetzt und anerkannt. Das Beispiel Johannes Robert Becher, des DDR-Kultusministers, ist bestens bekannt. Allerdings trugen sie auch zu der erwarteten ideologischen Propaganda bei.

die Sprachbarrieren der Gastländer anzukämpfen hatten, waren Selbstreflexion, Resignation, waren Elegie, Stimmungslyrik ebenso gefragt.

Schließlich ist ein Ausweichen in historische Genres, ein Rückzug in traditionelle Symbolwerte, eine Aktualisierung von Mythen und Sagen recht häufig. Das Allgemeinmenschliche sollte festgehalten werden, das auch jenseits der extremen Vergänglichkeit des Exilgeschehens Bestand haben kann.

Diese Optionen sind auch bei Csokor anzutreffen, und wir werden seine Werke unter diesem Gesichtspunkt betrachten.

a. Die Feind-Bilder in Prosa und Drama

Über Battaglias Reaktion auf Csokors „Als Zivilist im Polenkrieg“ und über Csokors Einschätzung seiner Aufzeichnungen schrieb Brygida Brandys. Csokor hat demnach sein Buch als Dokument der Geschichte eines unglücklichen (des polnischen) Volkes konzipiert:

„das von der Glorie seiner Vergangenheit zehrt, nach der es seit hundertfünfzig Jahren immer wieder trachtet, einer Nation von Trümmern, die nach der eigenen Niederlage überall in der Welt für die Sache der Freiheit focht, selbst wenn es gar nicht um die eigene Freiheit ging“⁸¹².

Der Feind, die Deutschen, erscheint nur in den Bildern der Zerstörung, in der Anonymität der Bombenangriffe, des unmenschlich-unerklärlichen Chaos, das angerichtet wird. Demgegenüber steht das Leid eines Volkes, das selbst für die Freiheit, auch für die eigene, Opfer gebracht hat und das jetzt hilflos der überlegenen Technik der beispiellosen Vernichtung ausgesetzt ist. Das Motiv des technischen Fortschritts, der sich in sein Gegenteil verkehrt hat, klingt an. Es war auch in Brechts „Leben des Galilei“ ein zentrales Motiv.

Im Reportagenbuch „Als Zivilist im Balkankrieg“ ist die Struktur des Buches symptomatisch: der traditionellen serbischen Gemeinschaft, die Menschlichkeit und Vernunft weiterhin als oberstes Gesetz betrachtet – das Buch beginnt mit einer Erzählung, die von einem Judenmord in Borodin bei Požarevac handelt, der von der Dorfgemeinschaft gesühnt wird⁸¹³ –, wird die Kriegswirklichkeit gegenüber gestellt, in der kein Feind sichtbar ist, aber Verfolgungen und Zerstörungen auf der Tagesordnung stehen. Auf der Flucht stellen sich Begegnungen mit Menschen ein: mit den Durchschnittsbürgern, die wie Csokor selbst Gehetzte und Opfer sind oder mit den Vertretern der grausamen, menschenverachtenden Diktatur und deren Handlangern vor Ort. Dass der Einzelne nur noch berichtet, flüchtet, jeden Überblick verliert, erscheint verständlich. Hier gibt es bloß die Hoffnung auf menschliche Wärme und Hilfe, die nicht trügt und auf den Zufall, der für das darstellende Ich einen Ausweg ermöglicht. Die Spannung allerdings bleibt, ob nicht die kriegs- und zerstörerische Gewalt auch diese Zuflucht in Griff hält. Es gibt keine Gegenmacht, die – wie in Anna Seghers „Das siebte Kreuz“ – ein glückliches Ende vorgeblich verbürgt.

Eigentlich beschränkt sich Csokor darauf, die menschlichen Schwächen und die Charakterfestigkeit einer viele Generationen dauernden Gemeinschaft darzustellen. Ihr gegenüber erscheint das Zerstörungswerk noch brutaler und sinnloser. Eine politische Erkenntnis gönnt sich Csokor nicht, weil er immer wieder behauptet hatte, apolitisch zu sein. In den Passagen, die auf politische Hintergründe und Verwicklungen in Belgrad

⁸¹² Vgl. BRANDYS, wie Anm. 2, S. 211.

⁸¹³ Ausgangspunkt ist eine Pressemitteilung einer jugoslawischen Nachrichtenagentur 1941.

eingehen, wird dennoch Partei ergriffen und der Opportunismus und die Feigheit der Kompromissler denunziert.

Mit der subjektiven Reaktion auf Missstände und auf dem Individuum unerklärliche irrationale Entscheidungen und Entwicklungen geht Csokor ein, wenn er Briefe an Freunde und Bekannte schreibt. Dass diese subjektiven Standpunktäußerungen sehr kritisch sind, aber das persönliche Erlebnis in den Vordergrund stellen, verleiht ihnen den Charakter von Zeitdokumenten. Das ist sicher der Grund dafür, dass Csokor selbst seine Exilbriefe in dem Buch „Zeuge einer Zeit“⁸¹⁴ sammelte und auch die Korrespondenz von Lina Loos zusammentrug, die seine Briefe ab 1933 enthält⁸¹⁵. Auch in den Briefen ist das positive Gegenstück immer vordergründig, selbst dann, wenn es mit einem Schmunzeln, ironisch verfremdet, zu einem Orient-Klischee wird:

„Ich aber sitze hier in dieser Mischung von Balkan, Paris und New York, mit dem bescheidenen Wolkenkratzer-Boulevard Bratianu, Bohème Cafés an der Calea Victoriei, Gratter-Restaurants an der Praterallee, der Avenue Kisseleff und vielen Denkmäler von Ioan Mestrovic.“⁸¹⁶ Nun aber, schön der Reihe nach, muss ich dir das Scheherezade-Märchen, das mir widerfahren ist, berichten“⁸¹⁷.

Wie in den Reportagen ist der Einbruch der Gewalt in diese Märchenwelt umso katastrophaler.

In die Kategorie der aktiven Auseinandersetzung mit der unmittelbaren Gegenwart und vor der Kulisse der Exilaufenthalte könnte auch das Drama „Satans Arche“ gehören. Das Manuskript – in Bukarest zurück gelassen – wurde nach 1945 nie wieder aufgefunden.

„Der verlorene Sohn“, auf Korčula geschrieben, geht auf Episoden aus den Partisanenkämpfen zurück: eine Familie wird von den Besatzern liquidiert, weil der Sohn Stipe mit den Partisanen kämpft. Stipe opfert seine beiden Brüder – der Vater weiß Bescheid – damit die gerechte Sache, der Kampf für die Freiheit und Unabhängigkeit – nicht gefährdet wird. Seine Familie wird hingerichtet, und auch er entkommt nicht. Das ist eine Lösung, wie sie Csokor in seinen religiös-mythischen Werken findet: man kann sich der Selbst- oder Fremdaufopferung nicht entziehen. Was letztlich gilt und als Wert bestehen bleibt, ist nur das Verständnis zwischen Mensch und Mensch, das Verständnis, das der Vater dem „verlorenen“ Sohn entgegenbringt, auch wenn es letztlich niemanden rettet.

Auch in diesem Stück, wie zuvor in den Reportagen und Briefen, sind Stimmungen, ist subjektives Erleben sehr wichtig, während historische Ereignisse als anonyme Gewalten und als eine undurchschaubares Chaos schwer, wenn überhaupt, durchschaubar sind.

b. Die Symbole der Lyrik

Die Exillyrik wird – ebenso wie die dramatischen Werke der Zeit – von Brygida Brandys ausführlich präsentiert⁸¹⁸. Wir beschränken uns auf einige Anmerkungen: der erste Gedichtband erschien 1946 in der „Kleinen österreichischen Schriftenreihe des Willi Verkauf-Verlags in Wien und Jerusalem, die auch Louis Fűrnerbergs „Gustav Mahlers Heimkehr“ umfasste, Th. Meysels „Die erste Woche“, Theodor Kramers „Die erste Schenke“.

⁸¹⁴ CSOKOR, Franz Th.: Zeuge einer Zeit. Briefe aus dem Exil 1933-1950. München/ Wien 1964.

⁸¹⁵ Du silberne Dame du, wie Anm. 794.

⁸¹⁶ Ein offensichtliches Missverständnis: Ivan nicht Ioan Meštrovic hat in Bukarest keine Denkmäler errichtet.

⁸¹⁷ CSOKOR: Zeuge einer Zeit, wie Anm. 21, S. 259.

⁸¹⁸ Vgl. BRANDYS, wie Anm. 2, S. 182-188.

Das waren ausschließlich Exilautoren. Csokor widmet den Band „dem Andenken des österreichischen Dichters Alphons Rheinhardt, gestorben in Dachau“: dass er damit auf die KZ-Leiden verweist und einen weniger prominenten Freund (nicht Ödön von Horvath, nicht Egon Friedell) wählt, entspricht seiner Absicht, auf die Kleinen und wenig Bekannten als symptomatische Beispiele von Opfer und Leiden zu verweisen.

Das erste Gedicht hat programmatischen Charakter: „Das schwarze Schiff“ ist – wie der Autor anmerkt – sein erstes literarisches Zeugnis aus dem Exil⁸¹⁹. Der Kontrast zwischen Wunsch und Wirklichkeit wird an das Bild des weißen und des schwarzen Schiffes geknüpft. Weil aber das Herz des Dichters „nicht schlagen könnte/ ohne Freiheit“, gibt es keine Wahl: er nimmt die schwarze Barke, die Tod und Leid impliziert, verzichtet auf den Wunschtraum einer hellen Heimkehr, und das Motiv des: „Jeden Abend kehrt die Heimat wieder“⁸²⁰ ist nur ein Indiz der Vergeblichkeit. Es wird – keineswegs zufällig – auf Odysseus angewendet, als dieser zunächst auf Ogygia, dann „zu Hause“ in Ithaka ist. Diese ewige Wiederkehr des Gleichen, die wiederholte Notwendigkeit des Sich-Zuerkennens zu Leid, Tod und Verlassenseins: sie prägt den Zyklus des Gedichtbandes „Das schwarze Schiff“, und die kontinuierlichen Motive und Verknüpfungen aus der antiken und der klassischen Dichtung. Das zweite Gedichte, eine Exilparaphrase auf Hölderlins Schicksalslied, hinterfragt die Heimkehr, denn die Unmöglichkeit, „bei Segeln und Sonnen“ zu verweilen erfordert: „damit es heimkehrt/ zum Nichts“⁸²¹. Heimat und Heimkehr sind die bestimmenden Begriffe der Sammlung, die dann, wenn sie konkrete Erlebnisse gestaltet – wie in dem Stimmungsgedicht „Dorf in der Dämmerung“⁸²² – die ganze Sensibilität des Lyrikers enthüllen:

Hinter zerknitterten Hütten
Wird eine Kirche wach.
Hastige Glocken schütten
Gott über Scholle und Dach⁸²³.

Die Assoziation mit Gott und Kirche leitet über zu den religiösen Exilerfahrungen, die Hand in Hand gehen mit den mythischen Evokationen⁸²⁴. Auch das Thema des Männergeschicks wird – auf „Kalypso“ vorverweisend – angeschlagen in dem Gedicht „Männern bekäme es...“⁸²⁵.

Die unmögliche Heimkehr, die grenzenlose Einsamkeit des Vertriebenen: sie sind Schwerpunkte, die in Csokors Exilschriften – nicht nur in seiner Lyrik – immer wiederkehren und ein Im-Kreise-Gehen veranschaulichen, eine subjektive Ausweglosigkeit.

⁸¹⁹ Vgl. CSOKOR, Franz Theodor: Das schwarze Schiff. Wien/ Jerusalem: Verkauf 1946, S. 4 („Geschrieben Winter 1938 in Warschau als erstes Gedicht in der Emigration“). Eine zweite „veränderte“ Ausgabe erschien 1947.

⁸²⁰ Ebenda, S. 3.

⁸²¹ Ebenda, S. 5.

⁸²² Klarheit und Heiterkeit sind dem Exilautor offensichtlich auf jeden Fall verwehrt.

⁸²³ Vgl. CSOKOR: wie Anm. 25, S. 7.

⁸²⁴ Immer wieder gedeutet wurden in diesem Falle die Gedichte: „Barrabas“ (S. 12-13) und „Die Berufung des Matthäus“ (S. 30).

⁸²⁵ Ebenda, S. 9.

c. Die antiken Mythen und historischen Stoffe als Modelle menschlicher Sinngebung

Durch die beiden Reportagenbücher hatte Csokor den Versuch unternommen, die dramatischen Ereignisse in den drei Gastländern: Polen, Rumänien und Jugoslawien adäquat zu beurteilen und darzustellen. Eine Annäherung an Polen versuchte er vor seinem Exil durch die Übersetzung der „Ungöttlichen Komödie“ von Krasinski, vor allem aber durch sein Drama „Jadwiga“, über dessen Darstellungskunst und Entstehung auch bei Brygida Brandys nachgelesen werden kann⁸²⁶. Dass dieses Werk, in dem es letztlich wieder um allgemein-gültige Existenzfragen geht, um Symbole, die den historischen Stoff überdecken, in einer Traditionsreihe passt, kann leicht nachgeprüft werden. Dies war schon in Csokors Drama „um Georg Büchner“ der Fall, wo er zum ersten Mal das Thema des Exils auf der Bühne behandelte, in: „Gesellschaft der Menschenrechte“⁸²⁷. Das Ewige, die Dauer sind immer wieder Anliegen Csokors gewesen. Allerdings geht dabei historischer Kolorit, gehen die lokalen Eigenheiten nicht verloren, denn sie sind Einzelbeispiele für Allgemeines.

„Wenn sie zurückkommen“, ein zweites Exilstück, wird von Brandys als „Ausnahme“ bezeichnet, weil es Csokor hier um einige, wie im Reihendrama aufeinander folgende Frauengestalten geht. Dass auch dies ein Rückgriff, diesmal in die österreichische Theatertradition ist, zu Schnitzlers „Reigen“, sollte erwähnt werden. Es ist damit eine Wahlverwandschaft mit einem erfolg- und facettenreichen Dramatiker, der durch sein Judentum zu den Verfolgten gehörte. Vor diesem Hintergrund von Verfolgung und Diskriminierung sind die Leichtigkeit und die scheinbare Spiel-Besessenheit anders zu deuten als zur Entstehungszeit von „Reigen“. Das Fragwürdige jedes Rollenspiels deutet sich an.

Dann aber wendet sich Csokor den griechisch-antiken und den biblischen Vorlagen zu, um Gleichnisse und um Neudeutungen der Kulturtraditionen vor dem Hintergrund der Zerstörungen und Bedrohungen vorzunehmen und als einen Ausweg aus dem Grauen zu behaupten.

Das wohl bekannteste Beispiel, das später mit „Cäsars Witwe“ und „Pilatus“ zu der Trilogie „Golgatha und Olymp“ zusammengefasst wurde, ist das auf Korčula entstandene Odysseus-Drama „Kalypso“, das 1946 im Selbstverlag des Verfassers gedruckt wurde⁸²⁸. Zu der Perspektive äußert sich Csokor wie folgt:

„Doch unzerstörbar erhebt sich... hinter Flucht und Verfolgung, hinter Revolten und Exekutionen der Glaube an einen endlichen Sieg der Ordnung über die blinde Gewalt, der Liebe über den Hass, des Menschen, der den Bruder anruft im Menschen, gegen die Kälte und die Finsternis in seinem und in unser aller Herzen“⁸²⁹.

⁸²⁶ Vgl. BRANDYS: wie Anm. 3, S. 188-193.

⁸²⁷ Berlin/ Wien/ Leipzig: Zsolnay 1929.

⁸²⁸ Es ist Jan Sliwinski und Duzsa Czara-Stec (vorher: Czara-Rosenzweig) gewidmet, „meinen Helfern im Exil“. Damit ist die Erinnerung an Polen auch in der Widmung enthalten.

⁸²⁹ Vgl. CSOKOR: Zeuge einer Zeit, wie Anm. 21, S. 14.

Aber es geht im Stück selbst um anderes: der Handlungsort Ogygia befand sich in der Nähe von Korčula, so dass eine Nachbarschaft zwischen dem Schicksal des Odysseus und dem des Autors sich anbietet. Vorlage für die Handlung ist Homers „Odyssee“. Dort tritt Odysseus erst im 5. Buch auf, während zuvor Hermes mit Kalypso spricht und die Telemachie erzählt wird. Bei Csokor beginnen die sieben „Vorgänge“ mit einem Gespräch zwischen dem Gott Hermes und der Halbgöttin, der Nymphe Kalypso. Bei Homer geht es darum, dass ein Mensch dem Befehl der Götter zufolge ein Schicksal erhält. Auf Csokors Theater unterhalten sich die beiden Götter über ihre Götterkollegen und sind Intriganten wie die Menschen. Die Distanz zwischen Göttern und Menschen, eine wichtige Komponente des homerischen Epos, wird von Csokor abgebaut. Die Gleichstellung nimmt im Verlauf der Vorgänge zu: Kalypso wird immer mehr eine von Gefühlen abhängige Frau, die Odysseus bei sich behalten will, für sie ist die göttliche Unsterblichkeit immer weniger wichtig. Odysseus, wie bei Homer, zunächst als Mann dargestellt, der sich an den Freiern rächen will, erlebt immer intensiver das Gefühl der Sehnsucht nach einem Zuhause, nach dem Idealbild seiner Ehefrau Penelope. Am Meeresstrand sitzend, überwältigt ihn die Sehnsucht. Wenn er zu Beginn noch die stymphalischen Vögel tötet und so die Rache Poseidons für die Blendung des Riesen Polyphem abwendet, ist er danach nur noch der Einsame, den auch das tatsächliche Glück mit Kalypso nicht zufrieden stellen kann. Er verlässt sie, die ihn zu Bau eines Floßes aufgefordert hat, ist in Ithaka ebenso unglücklich und sitzt dort wieder am Meeresufer und blickt zurück nach Ogygia. Er kehrt nach einem Göttertag, das sind dreißig Jahre, zurück: Hermes bringt ihn wieder zu Kalypso, die den Toten wie in eine Pietà birgt. Der blinde Sänger, eine Zugabe von Csokor, kommentiert dieses am Schluss: „Und wo ein Mann irrt nach der Heimat in Zukunft, dort ist er, Odysseus! Und wo man ihm Schutz gibt und Liebe auf seiner Flucht ohne Ende, dort bist du, Kalypso! Nur seine Heimat erkennt er nicht wieder, selbst wenn er zurückkehrt in sie. Denn man muss erst die Heimat für ewig verlieren, damit man erkennt, wo sie war“⁸³⁰.

Im Gegensatz zu Homer, der nach der „Ilias“, wo es um den Zorn des Achilles und seine Folgen ging, in der „Odyssee“ die Selbstbehauptung des Mannes in den Mittelpunkt gestellt hatte⁸³¹, geht es bei Csokor um verschiedene Fragestellungen, die er in seinem epischen Drama gestaltet hat:

- Es geht in erster Linie um die Spiegelung des Exils vor dem Hintergrund der antiken Handlung. Wieweit Csokors Erlebnisse mit den tradierten übereinstimmen, kann im Einzelnen nicht festgestellt werden, dass er aber das Heimatlos-Werden definiert hat, ebenso die Möglichkeit, in der Fremde Heimat zu finden, steht außer Zweifel;
- Es geht außerdem um eine Auseinandersetzung zwischen Antike und Gegenwart: dabei werden die Wunschvorstellungen der Antike ersetzt durch humane Werte, die tradierte Hierarchie der Götter, Halbgötter und Menschen wird substituiert

⁸³⁰ Siehe CSOKOR, Franz Theodor. Kalypso. Schauspiel in sieben Vorgängen. Hamburg 1954, S. 61.

⁸³¹ Näheres bei LOHMAN, Dieter: Kalypso bei Homer und James Joyce. Eine vergleichende Untersuchung des 1. und 5. Buches der Odyssee und der 4. Episode (Kalypso) im Ulysses von J. Joyce. Tübingen: Stauffenberg 1998 (Ad Fontes. Quellen europäischer Kultur; 5).

durch eine Welt, in welcher der Wille des Menschen sich bewährt und die Umgebung meistert;

- Es geht schließlich um die Frage nach der Bedeutung der Kunst in einer Welt ständiger Bedrohung, des Krieges und der Verluste. Dazu hat Csokor den blinden Sänger eingeführt, Homer höchstpersönlich. Er nimmt als Zeuge an den Vorgängen teil, kommentiert sie und kennt sowohl die Götter als auch die Menschen besser als jeder andere. Die Kunst als Verbindungsglied zwischen den menschlichen und übermenschlichen Denk- und Handlungsweisen wird hier gleichzeitig als Gegen-Bild und als Schutz gegen jegliche äußere Missgunst definiert.

Es ist etwas viel, was der Dramatiker in dieses Stück, einen Dialog mit den tradierten und Beständigkeit suggerierenden Wertvorstellungen der griechischen Antike, zu verpflanzen versucht. Vielleicht am deutlichsten bleiben deshalb nicht die wenigen dramatischen Episoden (Blindung Polyphems, Tötung der stymphalischen Vögel), die alle außerhalb des Gesichtskreises der Bühne liegen, auch nicht die Details aller Zusammenhänge, die aus der Distanz des blinden Sängers von vornherein nur bei Andeutungen und Vermutungen verharren können, sondern die lyrischen Passagen – die Liebesbeziehungen zwischen Kalypso und Odysseus und das Warten am Meeresufer. Csokor aktiviert damit eine Form des lyrischen Dramas, wie er sie vom jungen Hofmannsthal kannte und wie er sie schon 1915 in einem Mysterienspiel selbst experimentiert⁸³² und in seiner Übersetzung aus dem Russischen nach Evreinoff 1920 nachgestaltet hatte⁸³³. Nicht bloß in seinen Versen, auch in seinen Dramen der Exilzeit spielte Lyrisches eine bevorzugte Rolle. Es bleibt eine Versuch, die Situation des Individuums in Geschichte, Gesellschaft, Kultur zu bestimmen und – weil hier die ewige Wiederkehr des Bekannten zu verzeichnen ist, vor allem die persönliche Einstellung zu den Veränderungen, Leiden und zu den seltenen Glücksmomenten anzudeuten. Dieses „nie mehr“ als Motto des Dramas „Kalypso“ entspricht Csokors Credo in seiner scheinbar endgültigen Isolation auf der Insel Korcula.

Damit haben wir Besonderheiten von Csokors Exildichtungen angedeutet: ihm gilt Böse und Gut in allen seinen Erscheinungsformen als etwas Unvermeidliches. Das Gute und die Guten liegen ihm besonders am Herzen. Er versucht, ihnen Trost zu spenden, indem er dafür Beispiele aus der Geschichte, aus den Mythen, aus der Weisheit in Kunst und Philosophie bereitstellt. An eine politische Lösung, an eine politische Haltung ist dabei nicht zu denken, denn auch gegenüber seinen Feinden und Verfolgern bleibt Csokor nicht bloß der christlich Verzeihende sondern derjenige, der auch sie als Opfer zu erkennen vermag. Damit sind die dramatischen Spannungen, die Gegensätze, bei denen ein einziger Pol die letztendliche Option des Dichters bleibt, nicht mehr so zu gestalten, wie man dies aus kämpferischen und handlungsbedingten Werken anderer Zeitgenossen kennt. Nicht von der Veränderung der politischen Verhältnisse, wohl aber aus der Erfahrung, dass nach Schlimmen immer wieder eine Besserung einkehrt, nimmt Csokor seinen Optimismus, der allerdings, da man endgültig „keine Heimat“ hat⁸³⁴, kein happy end zulässt.

⁸³² CSOKOR, Franz Theodor. Der große Kampf. Ein Mysterienspiel in acht Bildern. Berlin: Fischer 1915.

⁸³³ EVREINOFF, N. N.: Die Kulissen der Seele. Monodrama. Wien (1920).

⁸³⁴ Dafür siehe NIETZSCHES „Vereinsamt“, wie zuvor bei der ewigen Wiederkehr Nietzsches „Also sprach Zarathustra“.

4. Schlussbemerkungen

Unsere Ausführungen haben folgendes bezweckt:

- Den Unterschied zwischen dem deutschsprachigen Exiltheater und dem deutschen Regional- oder Minderheitentheater in europäischen Ländern sichtbar werden zu lassen;
- Darauf hinzuweisen, dass der Exilautor die sich ihm bietenden Chancen nur partiell erkennen und nutzen konnte;
- Daran zu erinnern, dass ein Einzelner die Institutionen und die gesellschaftlichen Gegebenheiten weder zu ändern noch sich ihnen voll zu integrieren vermag;
- Rezeptionslücken sowohl in den Herkunftsgebieten (nach dem Ende des Exils) als auch in den Exilländern auszuweisen

Zum Unterschied zwischen Exil und Regionaltheater: Csokor kannte mindestens zwei Beispiele einer Tätigkeit von deutschsprachigem Regionaltheater: einerseits hatte er Kontakt zur deutschen Bühne in Kattowitz (1923), zum anderen war einer seiner besten Freunde und Förderer Dr. Rudolf Beer, der von 1919 bis 1923 – neben seinem Direktorat am Wiener Volkstheater – auch die Spielzeiten der deutschsprachigen Bühnen im mährischen Brünn (Brno) und im slowakischen Pressburg (Bratislava) leitete. Csokor nannte ihn einen „bei allen Mängeln einen Menschen voll versteckter schamhafter Güte“⁸³⁵, und Csokors Tätigkeit am Deutschen Volkstheater (1920-1928) hat ihm die Risiken und Möglichkeiten eines deutschsprachigen Theaters in der Tschechoslowakei gezeigt. Auch hätte er in Bukarest Gastspiele des Deutschen Landestheaters in Rumänien sehen können.

Diese Kontakte zu den deutschsprachigen Regionalbühnen hat Csokor nicht einmal ansatzweise hergestellt, als er in Polen und Rumänien war⁸³⁶. Dabei waren die Traditionen und damit auch die gesellschaftlich wirksamen Potentiale der deutschsprachigen Regionalbühnen beträchtlich. Es mag hier reichen, Pressburg, mit seinem deutschen Theater von 1756 bis 1923 zu erwähnen und Hermannstadt mit seiner deutschen Bühne, die seit 1762 und bis heute aktiv ist. Zu den Kontinuitäten gehört auch, dass der Spielplan – anders als bei den politisch und zeitlich eingeeengten Exilbühnen – ein ungleich größeres Angebot umfasst, das allerdings – wie Malgorzata Leyko in ihrem Temeswarer Beitrag über das deutsche Theater in Lodz in den späten dreißiger und in den vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts zeigen konnten, zeitweilig auch zensiert wurde: man weiß, dass Schillers „Wilhelm Tell“ in den letzten Jahren der NS-Herrschaft bei den Machthabern unbeliebt war. Man weiß auch, dass die Fronttheater aus Hermannstadt und Großbetschkerek, um die Stimmung der Soldaten zu verbessern, bloß Lustspiele, meist mit seichtem Landserhumor anzubieten hatte, z.B. Bunjes „Der Etappenhase“. Außer dem reichhaltigeren Repertoire verfügten die meisten Repertoiretheater über einen festen Zuschauerbestand. Für die Exiltheater gilt dies in der Regel nicht. Ganz zu schweigen von den technischen Möglichkeiten fester Einrichtungen und den

⁸³⁵ Vgl. KLAUHS: wie Anm. 3, S. 205.

⁸³⁶ In Jugoslawien waren das Deutsche Landestheater in Großbetschkerek (1940-1943) und das Deutsche Theater Zagreb (1943-1944) im Schlepptau der deutschen Besatzung.

Improvisationen der wenig bemittelten Initiativen von exponierten und bedrohten Kleinstgruppen, wie man sie aus den meisten Exilländern kennt.

Erkennen der eigenen Chancen. Die wenigsten Autoren waren in der Lage, sich ihren Aufenthaltsort und das Land zu wählen, in dem sie Sicherheit erwarteten. Csokor war eine Ausnahme, aber seine Ausnahmesituation war von kurzer Dauer: nach eineinhalb Jahren ging seine Flucht vor den Nazis weiter. Die wenigsten Exilautoren gehörten zu den im jeweiligen Gastland bekannten Größen, so dass eine Übersetzung ihrer Werke noch nicht vorlag und auch nicht umgehend erstellt wurde. Das schränkte ihren Wirkungsradius ein. Da sie oft weder die Sprache noch die gesellschaftlichen Gepflogenheiten, am wenigsten die kulturelle Infrastruktur kannten, war eine Nutzung der vorhandenen Chancen in der kurzen Zeit nicht möglich. Hinzu kommt, dass bei den politisch Unbequemen – Heinrich Mann, den Csokor in Südfrankreich 1934 besuchte ist ein Beispiel dafür – die Rezeption von vornherein gebremst wurde.

Änderungen in Institutionen Auch dort, wo der Staat die Institutionen maßgeblich steuert, wie dies in der Sowjetunion der Fall war, konnten Einzelne – bei besten Absichten – keine großen Änderungen veranlassen. Die landwirtschaftlich geprägten Wolgadeutschen akzeptierten das Experiment Gustav von Wangenheim, eines gewieften Theaterpraktikers, nicht, der in ihren Wohngebieten ein Agitationstheater etablieren wollte. Als die Wolgadeutschen von der Deportation nicht nur bedroht, sondern heimgesucht wurden, war ein solches Projekt noch weniger umsetzbar. Wenn kleine Gruppen von Exilanten sich irgendwo niederließen, war es ihnen möglich, für ihre eigenen Bedürfnisse auch für eine Bühnenunterhaltung zu besorgen, aber die bestehenden Institutionen wurden dadurch weder verändert, noch nahmen sie diese quasi-privaten Bemühungen zur Kenntnis. Auch Brechts Theaterreformen wurden erst in Ostberlin umgesetzt, nicht aber während der wechselnden Exilaufenthalte. Die Basis für kontinuierliche Tätigkeit fehlte den Exiltheatern in der Regel.

Rezeptionslücken gehören zu den üblichen Gegebenheiten in jedem Land. Es war nicht voraussehbar, dass man gerade die Autoren rezipierte, die dann auch Hilfe notwendig hatten. Eine Rezeption, die ausschließlich deren persönliche Notlage und deren Ausgesetztsein berücksichtigt, war ebenso wenig denkbar. So hat zwar Csokor die Germanisten in Polen interessiert, aber einem größeren Publikum blieb er bis heute unbekannt. Das gilt für viele seiner Schicksalsgenossen ebenso. Die Rezeption berücksichtigt nicht das Einzelschicksal, sondern die künstlerische Umsetzung von Vorstellungen. Deshalb ist nicht Csokors „Kalypso“ oder sein „Verlorener Sohn“ zum Paradigma des Exils geworden, der politischen oder der wirtschaftlichen Migration, dafür aber etwa – und hier kehren ich zum Tagungsort zurück – das Stück „Emigranten“ von Slawomir Mrožek. Auch diese Option des Publikums mag dem bedauernswerten Exilanten vom Schicksal eines Csokors nicht gerecht zu werden, aber die Kunst hat ihre eigenen Gesetze, und sie beschränkt sich nicht darauf, was für Csokor wichtiger war als die ästhetische Perfektion: er wollte als Vertreter eines ethischen Theaters in Erinnerung bleiben, was man als Theaterkenner durchaus anzuerkennen vermag.

QUELENNACHWEIS

Fast alle Texte wurden für diese Ausgabe überarbeitet und/oder ergänzt. In der Reihenfolge im Sammelband erschienen:

1.

Deutsche Theaterlandschaften in Siebenbürgen und im Banat vom 18.-20. Jahrhundert. In: Regionen im östlichen Europa – Kontinuitäten, Zäsuren und Perspektiven. Festschrift Horst Förster, Tübingen 2000, S. 201-224.

Das deutsche Theater auf dem Gebiet des heutigen Rumänien. In: Wortreiche Landschaft. Deutsche Literatur aus Rumänien – Siebenbürgen, Banat, Bukowina (Katalog der Leipziger Buchmesse), Leipzig 1998, S. 77-82.

Der Minderheitenstatus und seine Auswirkungen auf die deutschen Bühnen in Ost- und Südosteuropa im 20. Jahrhundert. In: Das Deutsche Staatstheater Temeswar nach 50 Jahren vor dem Hintergrund deutscher Theaterentwicklung in Europa und im Banat seit dem 18. Jahrhundert. Tübingen/ Temeswar 2005, S. 29-47.

Die Theaterunion zwischen Temeswar und Hermannstadt am Beispiel des Theaterdirektors Eduard Reimann (1843-1898). In: Banatica, 8 (1991), Nr. 3, S. 23-37.

Das deutsche Theater als Forum der Selbstdarstellung der Banater Deutschen im 20. Jahrhundert. In: Banatica (München), 16 (2000), Nr. 1-2, S. 37-49.

Rumänisches und deutsches Theater 1917-1918 in Bukarest. Der Stellenwert der deutschen Klassiker. In: Rumänien und die deutsche Klassik. Deutsch-Rumänisches Wissenschaftliches Symposium der Südosteuropa-Gesellschaft und der Rumänischen Kulturstiftung Weimar 20. bis 22. März 1995. Hrsg. von Eva Behring. München 1996, S. 147-159 (= Aus der Südosteuropa-Forschung, Bd. 4).

Zielsetzung und Leistungspotential der deutschen Theatergruppe im Arbeitslager Makeevka im Donbas (1946-1949) (unveröffentlicht)

„Unser deutsches Theater“. 250 Jahre deutsches Theater in Temeswar, 50 Jahre Deutsches Staatstheater. In: Banatica, 20 (2003), Nr. 1-2, S. 13-26, auch in: In: Das Deutsche Staatstheater Temeswar nach 50 Jahren vor dem Hintergrund deutscher Theaterentwicklung in Europa und im Banat seit dem 18. Jahrhundert. Tübingen/ Temeswar 2005 (Thalia Germanica 7), S. 167-180.

Die beiden deutschen Theater in Szekszárd und Temeswar (1982-1995). Identitätsbestimmung im Zeitalter der Transformationen. In: Die Schwäbische Türkei. Hrsg. von Marta Fata. Sigmaringen 1997, S. 265-288.

Theater um das Theater. Kultur und Sprachvermittlung von der Bühne in Szekszárd, Temeswar, Hermannstadt und Almaty (Deutsch – Zukunftssprache in den neuen EU-Staaten. Stuttgart, im Druck)

2.

Das deutsche Theater von Czernowitz. In: Südostdeutsches Archiv, Bd. 36/37, 1993-1994, S. 121-162.

„Wer das Theater einmal anrührt, kann nicht mehr davon lassen“. Deutsches Bühnenleben in der Hauptstadt der Bukowina in der Zwischenkriegszeit. In: Kaindl-Archiv 2002, NF Nr. 42-43, S. 16-32.

Balanceakt zwischen Wandertheater und Stadttheater. Der Theaterunternehmer Christoph Ludwig Seipp (1747-1793) in Preßburg und Hermannstadt. In: Jahrbuch der Budapester Germanistik 1998, S. 19-35.

Beiträge zur Kronstädter Theatergeschichte. In: KR, Jg. 29, Nr. 22, 1.6.1996, S. 3; Nr. 23, 8.6.1996, S. 3; Nr. 24, 15.6.1996, S. 3; Nr. 25, 22.6.1996, S. 3.

Das deutsche Theater in Lugosch (in: Gedenkschrift Hedvig Belitska-Scholz. Budapest, im Druck).

Ein deutsches Theater im Banat im vielsprachigen Umfeld. Das Beispiel Orawitza. In: Banatica, 13 (1996), Nr. 3, S. 5-50.

3.

Ein Wieland-Gegner als Theatergründer in Preßburg, Temeswar und Hermannstadt. In: Die Geschichte des deutschen Theaters im Ausland: Von Afrika bis Wisconsin – Anfänge und Entwicklungen. Frankfurt a. M.: usw. 2000, S. 234-264; auch in: Revista istorică, N. F., Bd. VII, 1996, Nr. 1-2, S. 87-105.

Theater als Kommunikationsmittel: Eduard Reimanns Tätigkeit in Temeswar (1862-1870). In: Kulturraum Mittlere und Untere Donau. Traditionen und Perspektiven des Zusammenlebens. Reşiţa 1995, S. 309-331; Dass. in: Studii de literatură română şi comparată. Timişoara: Universitate, Bd. XII-XIII, S. 15-58.

Die „verlorenen“ Söhne und Töchter. Deutsche Schauspieler aus dem Banat auf europäischen Bühnen. In: Beiträge, 5 (1988), Nr. 2, S. 24-32.

Das Czernowitzer Intermezzo des Theaterdirektors Wilhelm Popp vom deutschen Theater in Mährisch-Ostrau. In: O divadle na Moravě a ve Slezku II. Mezdunarodni konference v Olomouci 20.-22.11.2003. Olomouc: Univerzita Palackého 2005, S. 226-245.

4.

Franz Rheter und das siebenbürgisch-sächsische Schauspiel des 17. Jahrhunderts (in: Südost-Forschungen 2007, im Druck).

„Das Theater war zu allen Zeiten ein Spiegel der Volksseele“. Adam Müller-Guttenbrunn und das Theater. In: Geschichte, Gegenwart und Kultur der Donauschwaben. Sindelfingen 1993, Heft 2, S. 83-95.

Die verschiedenen Stufen des Vergessens. 100 Jahre nach der Geburt des Schriftstellers Franz Karl Franchy (1896-1996) (Vortrag im Gerhart-Hauptmann-Haus Düsseldorf, 1997, Teilnachdruck in „Karpatenrundschau“, Kronstadt 1997).

Exilerfahrungen und ihre literarische Umsetzung bei Franz Theodor Csokor. In: Polen und Europa. Deutschsprachiges Theater in Polen und deutsches Minderheitentheater in Europa. Lodz/ Tübingen 2005 (Thalia Germanica 6), S. 264-287.

Karl-Kurt-Klein-Reihe 3



ISBN: 978-606-37-0880-0

